VIRGIL ARDELEANU

ÎNSEMNĂRI DESPRE PROZĂ



VIRGIL ARDELEANU

ÎNSEMNĂRI DESPRE PROZĂ

1966
EDITURA PENTRU LITERATURĂ



O SCHIȚĂ A PROZEI CONTEMPORANE ROMÂNEȘTI

Dacă am încerca să stabilim trăsăturile prozei contemporane, ar trebui să ne referim înainte de toate la caracterul ei polemic. Prozatorii, cei care și-au continuat opera în anii noștri, precum și cei care au debutat în ultimele două decenii și-au conceput scrierile de așa natură încît într-un fel sau altul, mai mult sau mai puțin evident, ele reprezintă „replici" la întreaga epică din trecut. La scriitorii care și-au început activitatea pînă în cel de al patrulea deceniu, replica vizează chiar opera lor. La cei mai tineri, aceasta are un caracter atotcuprinzător. De subliniat că și unii și alții au ajuns să-și conceapă astfel nuvelele și romanele datorită filozofiei elevate din perspectiva căreia au privit vechile sau noile realități sociale și umane.

Cum e și firesc, așa numita replică s-a realizat printr-o continuare sau preluare a temelor tradiționale, care, în proza noastră, se reduc, în mare, la cea țărănească și cea a intelectualului. Noutatea lucrărilor circumscrise în limitele unor universuri mult cercetate pînă acum rezidă, desigur, în soluțiile noi pe care le aduc scriitorii. Cîteva exemple. De la *Dan* al lui Vlahuță sau *Liniște* a lui Delavrancea, proza noastră a înregistrat numeroase scrieri închinate frămîntărilor dureroase ale intelectualului, scrieri care între cele două războaie se asamblează într-un moment de vîrf al romanului românesc. Notăm între altele romanele lui Camil Petrescu *Patul lui Procust*, *Ultima noapte de dragoste, prima noapte de război* și *Întunecare* de Cezar Petrescu. Ladima, Ștefan Gheorghidiu și Radu Comșa ni se înfățișau, în cele din urmă, ca niște învinși,

creatorii lor sugerînd astfel destinul tragic al intelectualului într-o lume ostilă. Cîtă deosebire între aceştia şi Bălcescu din *Un om între oameni*, Ioanide din *Scrinul negru* sau unele personaje din *Risipitorii*. Bălcescu, bunăoară, ne apare pur şi simplu ca o replică a unui Ladima sau Gheorghidiu, replică limpede şi cu atît mai peremptorie cu cît se datorează aceluiaşi Camil Petrescu. Desigur şi Bălcescu este un învins, dar sfîrşitul său nu mai apare ca rezultatul unui proces implacabil de dezagregare umană. Este sfîrşitul înălţător al unui revoluţionar. Explicaţia fondului inedit al protagonistului din romanul *Un om între oameni* constă desigur în gradul superior de înţelegere a istoriei, a mecanismului intim de dezvoltare a societăţii la care a ajuns Camil Petrescu. (Dacă păstrăm discuţia în limitele romanului istoric, lucruri asemănătoare putem spune şi în cadrul unei comparaţii între *Şoimii* şi *Nicoară Potcoavă*. Cărţile acestea, situate la extremităţile unei opere prodigioase, nu se deosebesc numai prin modalitatea artistică, ci cu deosebire — prin concepţia şi viziunea lui Mihail Sadoveanu).

Caracterul polemic şi, implicit, noutatea prozei noastre pot fi observate şi mai bine în compartimentul ei rural, fără îndoială cel mai extins. Insistenţa cu care s-a abordat tema ţărănească e pe deplin explicabilă dacă avem în vedere realizările literaturii române în acest domeniu, dacă ne gîndim că unele dintre cele mai rotunde romane (cităm, semnificativ, doar operele a doi scriitori: *Viaţa la ţară* şi *Tănase Scatiu* de Duiliu Zamfirescu şi *Ion* şi *Răscoala* de Liviu Rebreanu) au în centrul lor figuri şi probleme desprinse din mediul rural. Tradiţia aceasta a fost urmată cu consecvenţă după 1944, cu atît mai mult, cu cît ţărănimea păşise, alături de întregul nostru popor, într-o orînduire socială care avea să-i schimbe din temelii nu numai condiţia materială, dar, mai ales, psihologia, mentalitatea „clasică". Demn de remarcat e faptul că două dintre primele şi marile romane contemporane reiau unele probleme în datele lor cunoscute, cu intenţia excelent materializată, de a demitiza o lume peste care semănătorismul şi-a aruncat vălul său nefast. E vorba de *Desculţ* şi *Moromeţii*, care, prin arta şi adevărul uman încorporat în ele, se apropie de operele lui Liviu Rebreanu. Majoritatea compunerilor

nu evocă însă trecutul, ci caută să surprindă viața țăranului „la zi". Scriitorii au încercat să releve metamorfoza vieții lui interioare ca revers al transformării revoluționare a formelor sociale. De aceea se și poate aprecia că proza de inspirație rurală formează, în ansamblu, o virtuală cronică.

Dacă una din trăsăturile prozei noastre poate fi identificată în conținutul ei polemic, evidența ne obligă să constatăm că ceea ce e cu desăvîrșire nou în literatura contemporană e preocuparea pentru universul muncitoresc și pentru lupta din ilegalitate. Prin unele scrieri ca *Oțel și pîine* de Ion Călugăru, *În orașul de pe Mureș* și *Statuile nu rîd niciodată* de Francisc Munteanu, cîteva încercări ale lui Nicolae Țic, *Pe muche de cuțit* și *Dispariția unui om de rînd* de Mihai Beniuc, *Munca de jos, Facerea lumii* și *Șoseaua Nordului* de Eugen Barbu — cititorul e introdus într-un mediu cu totul nou. Titlurile citate au meritul de a forma un sector, inițial, mult mai proeminent decît cel similar din trecut, reprezentat aproape de un singur autor, Al. Sahia. Din păcate, cu excepția prilejuită de Eugen Barbu, și, în parte, de M. Beniuc, compunerile în discuție (bibliografia e mult mai întinsă și o subînțelegem) nu ating nici măcar o valoare mijlocie. Ele abundă în clișee, în rezolvări exterioare. Desigur, explicația constă în terenul virgin pe care au apărut, în faptul că scriitorii n-au găsit modele în creația de pînă acum. Oricît de obiectivă ar fi cauza, nu putem să trecem cu vederea faptul că în acest sector, foarte important, prozatorii ne-au rămas încă datori.

Păstrînd proporțiile, constatarea o putem extinde asupra celor mai multe cărți inspirate din actualitate. Nu e greu de observat că marile noastre izbînzi, comparabile cu orice creație similară din proza interbelică, sînt *Desculț, Moromeții* și *Groapa*. Adică trei romane a căror substanță epică e furnizată de evocarea unor universuri umane „fixate" de-a lungul unui timp îndelungat. N-avem romane cu materie la zi la fel de valoroase. Probabil că aceasta se datorește și unor „reguli" inerente speciei. Genul proteic impune, în genere, o arie largă de investigare, ce merge de la latura socială, materială pînă la consecințele psihologice. Într-un timp relativ scurt, cum e perioada de

două decenii, este desigur greu să se formeze un „ochi" diversificat, atotcuprinzător, cum se cere a fi acela al unui romancier. Nu mai vorbim că pentru o narațiune de largă respirație, detașarea de eveniment, e, cum ne-o dovedesc monumentele literaturii universale, o condiție destul de importantă. Că aceste supoziții au un grăunte de adevăr — ne-o confirmă, credem, succesele nuvelei noastre din ultimul timp. Proza scurtă, spre deosebire de roman, e mai ales psihologică, merge pe „oglindirea", în conștiință, a unui număr redus de fapte și evenimente. Preocuparea nuvelistului e aceea de a relata prin derivă, pe cînd a romancierului, aceea de a îmbrățișa totul, de a „explica", de a face, într-un fel sau altul, sociologie. Romanul își schimbă greu structura. Nuvela, prin forța lucrurilor, e mult mai mobilă, se adaptează cu ușurință la ultimul „obiect", interesul ei constînd poate tocmai în acest fapt. Iată de ce schițele, povestirile și nuvelele actuale sînt infinit mai „actuale" decît multe din romanele cu asemenea pretenții. Iată de ce în ultimii ani asistăm la o incontestabilă înflorire a acestor specii. Și ceea ce e îmbucurător, e mai ales faptul că autorii acestui proces sînt, în mare majoritate, tineri sau foarte tineri scriitori. Dintr-o pleiadă strălucită îi amintim pe D. R. Popescu, Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu, Al. Ivan Ghilia, N. Velea, Vasile Rebreanu care, dezvoltînd cele mai diverse teme, au înzestrat epica noastră cu creații de preț, unele de valoare antologică.

Apropiindu-și un univers inedit, proza contemporană a încetățenit o tipologie necunoscută altă dată. Astfel, intelectualul frămîntat de probleme insolubile și naufragiat, în profida unor virtuți pozitive, într-o plasă neutralizatoare a cedat locul unui erou de o formație viguroasă. El nu este mai puțin străbătut de gînduri și îndoieli, nu are o viață sufletească mai redusă decît predecesorul său. Are însă în plus certitudinea utilității sale. În *Risipitorii*, de pildă, Marin Preda consideră intelectualul ca făcînd parte integrantă din colectivitatea umană angajată în edificarea unei superioare forme sociale. Așa că fără să-i ignore bogăția vieții interioare, una din trăsăturile caracteristice intelectualului de pretutindeni, dimpotrivă, relevînd-o cu grijă, prin utilizarea diverselor mijloace anali-

tice — el își ridică personajul la rangul de erou reprezentativ al societății. A dispărut de asemenea țăranul lui Mihail Sadoveanu, cel care, ultragiat, se retrăgea în hăurile pădurii sau ridica baltagul, făcîndu-și singur dreptate. În locul lui a apărut un erou animat de idealuri cărora nu le mai stă nimeni împotrivă. Un erou care, angajat fiind în clădirea unei lumi superioare, își schimbă totodată propria-i viață. Precum am amintit, proza contemporană a fost tentată, în marea ei majoritate, de „transcrierea" acestui proces. Și rezultatele sînt apreciabile, *Desfășurarea, Setea, Cordovanii,* multe din nuvelele lui D. R. Popescu etc. fiind doar cîteva dintre acestea. Completîndu-se oarecum reciproc, ele sugerează traiectoria în timp a unei întregi colectivități și imaginează, totodată, o unitară biografie morală. Mai ales acest din urmă aspect se impune a fi subliniat, întrucît ne oferă posibilitatea să identificăm unul dintre tipurile cele mai viabile ale literaturii contemporane. Din nefericire există și reversul medaliei. Sectorul de proză care ne-a dat lucrări valoroase, ne-a dat, prin abuz, și destule compuneri lipsite de orice însemnătate, unde autorii au crezut că se achită onorabil prin completarea cîtorva scheme, prin plutirea la suprafața evenimentelor și prin consemnarea, anodină, a unor virtuți moral-psihologice. Nu le cităm. Menționăm doar că a fost o perioadă cînd prin lucrare actuală se înțelegea abordarea plată a unor subiecte gen: „dumirirea țăranului" sau „întărirea fondului de bază a cooperativei". Eroarea a fost întreținută și de reporterii care, încurajați cu multă ușurință de unii critici (orice reporter cît de cît vioi era sfătuit să atace nuvela sau romanul) și-au revărsat observațiile neaprofundate pe multe, foarte multe pagini.

Reportajul, cel puțin reportajul de pînă acum, nu prea face parte din literatură. În afară de Geo Bogza, reporterii noștri sînt niște gazetari care literaturizează. Bineînțeles că reportajul poate exista ca „gen" literar, și autorul tulburătoarei *Morți a lui Iacob Onisia* o demonstrează fără tăgadă. La noi însă reportajul, ca formulă, a fost împins adeseori la marginea literaturii. Dacă aceste observații le coroborăm cu aceea că cei mai mulți autori ai cărților așa zise muncitorești aparțin de fapt unor reporteri, nu trebuie să ne mirăm prea mult de paliditatea artistică

a „constructorului“ din proza noastră. Așa se face că atunci cînd vorbim de tipologia muncitorească, sîntem în situaţia de a ne referi cu autoritate numai la *Facerea lumii* și la nuvelele lui Eugen Barbu. Este singurul prozator care aduce o privire dinăuntru, singurul care cunoaște uzina și problemele ei așa cum cunoaște, de pildă, Marin Preda ţăranul din cîmpia Dunării.

Am încercat să relevăm trăsăturile și tipurile, deci continuitatea și noutatea literaturii contemporane. Pentru aceasta ne-am referit la unele permanenţe epice, iar, în cadrul lor, la cîteva cărţi. Se știe, tabloul prozei noastre este infinit mai variat. Pentru a-l putea cuprinde e nevoie desigur de o discuţie la obiect, pe autori, ceea ce vom și intreprinde.

*

Datorită unor critici prea puţin exigenţi și mai ales manualelor școlare, Mihail Sadoveanu s-a impus în conștiinţa cititorilor tineri doar ca autor al povestirii-roman, *Mitrea Cocor*. Este probabil una dintre cele mai false imagini care s-a plăsmuit vreodată despre un scriitor. Este unul dintre cazurile „spectaculoase“ cînd o operă magnifică e pusă în umbră de o lucrare modestă. Dacă privim cu luciditate lucrurile și încercăm să explicăm cum a fost posibil așa ceva, putem detecta cauze suficient de precise. E vorba anume de „zelul“ cu care unii teoreticieni (cam aceia care îl criticau pe Eminescu și vorbeau, la Arghezi, de putrefacţia poeziei) „creiau“ literatură „actuală“ acolo unde nu existau decît fade însăilări. Dat fiind prestigiul maestrului, criticii s-au năpustit pur și simplu asupra lucrării și au ridicat-o la rang de model artistic. Consecinţele n-au întîrziat să se facă simţite, în sensul că anii următori au fost striviţi sub un val de nuvele și romane al căror singur „merit“ era schema preluată din *Mitrea Cocor*. Bucata aceasta, de o artificiozitate compactă, abundînd în cele mai „tipice“ clișee, se cunoaște destul de bine, așa că n-o mai prezentăm. Nu prezentăm nici romanele *Păuna Mică* sau *Nada Florilor*, care, sub raport artistic, au totuși merite incontestabile. Primul dintre acestea a fost aspru criticat pentru că viziunea autorului

nu era conformă cu realitatea. S-a observat mai puțin însă că paginile romanului pulsează de acea umanitate specifică scriitorului și că ele sînt atît de sadoveniene încît estompează inconsecvențele de ordin sociologic. *Nada Florilor* conține unele dintre cele mai fermecătoare descrieri din literatura noastră. În orice caz, simbioza om-natură, însăși fondul cărții, are darul să ne arunce într-o lume aparte, care ne fascinează și ne învăluie insidios, aidoma basmului.

Cartea în care Mihail Sadoveanu își dezvăluie dimensiunile sale impunătoare este *Nicoară Potcoavă*. Depănînd filele acestui roman înțelegem de ce creația sadoveniană oferă o imagine unică a sufletului și peisajului românesc. De ce acela care a pornit cîndva din neînsemnatul și prăfuitul tîrg al Pașcanilor, de pe poetica vale a Șomuzului, locuită de oameni nevoiași, vorbind într-un grai molcom „dulce ca un fagure de miere", — este astăzi cunoscut și citit pe toate meridianele globului, este cel mai caracteristic și popular scriitor român. *Nicoară Potcoavă*, o reluare amplificată a unui roman din tinerețe, este un fragment din epopeea pe care a închinat-o prozatorul poporului nostru. Un fragment, unde, peste amănuntul de ordin documentar, respectat *ad litteram*, aici ca și în întreaga operă, se impun a fi reținute elementele de portretistică morală. Acestea, însumînd eroismul și dorința de libertate, spiritul de jertfă și furia justițiară, sînt văzute ca permanențe ireductibile și probabil că de aici se și revendică trăsătura istorică a literaturii sadoveniene și numai în al doilea rînd de la fondul epic propriu zis. Ca atare, eroii narațiunii, care au existat aevea și i-au slujit pe Ion Vodă și melancolicul său frate, rămîn pentru noi personificări ale unor crezuri și atitudini exemplare. De astă dată ei se numesc: Petrea Gînj, părintele neștiut al hatmanului, Strămurare, cel ce aduce atît de mult cu Vasile cel Mare și Cosma Răcoare, înneguratul și lucidul Bot Gros sau Olimbiada, presvitera cu firea neînfricată a Vitoriei Lipan. Peste toți se ridică Nicoară Potcoavă, omul format la școala unor culturi străvechi, conducătorul intransigent și eroul vizionar. Apărut pe lume pentru a răzbuna moartea fratelui său, el termină prin a nu fi realizat aproape nimic. Departe de a ajunge la conștiința nimicniciei, la

concluzii tragice, eroul rămîne totuși împăcat cu soarta sa. El, își dă foarte bine seama, este numai o parte dintr-o ființă nepieritoare. „Unii își trăiesc viața, alții o închină unui vis; unii rămîn singuri și se veștejesc — alții înflori-vor iarăși din moarte în frații lor de mîine". Meditația aceasta, închizînd în ea o viață de luptă, poate fi transcrisă, ca motto, pe frontispiciul impresionantei opere a marelui nostru rapsod.

În vreme ce Mihail Sadoveanu reconstituie cu minuție istoria, dar o proiectează parcă în mit și legendă, estompîndu-i conturele și aducînd în prim plan dominantele sufletești ale unui întreg popor, Camil Petrescu, alt valoros romancier istoric, rămîne în limitele evenimentului și nu-și permite să „adauge" decît acolo unde documentul prezintă indicații precise. Formula aceasta, universal răspîndită (Sadoveanu, prin uriașele sale posibilități lirice, convertite în forme epice, e un caz unic), s-a potrivit perfect lui Camil Petrescu, scriitorul care o viață întreagă a avut oroare de literaturizare și a teoretizat, nu o dată, virtuțile artistice ale autenticității. De aceea, în afara unor portrete fizice și morale, imaginate și ele tot pe baza informațiilor culese pe cale livrească, trilogia *Un om între oameni*, vastă frescă socială a revoluției de la 1848, de fapt a primei jumătăți a secolului al XIX-lea, nu conține pagini care să contravină flagrant datelor istorice. Personajul principal al romanului e Nicolae Bălcescu, care dobîndește, prin fermitatea acțiunilor și consecvența sa revoluționară, nimbul unui erou. Și celelalte personaje, extrem de numeroase, reprezentînd cele mai diverse categorii și extracții umane, înscrise pe o multitudine de fire narative, beneficiază de brevete artistice corespunzătoare. Aceasta ne îndreptățește să conchidem că trilogia camilpetresciană rămîne o valoroasă reconstituire a uneia dintre cele mai zbuciumate perioade din istoria patriei noastre.

Pîrjolul lui O. W. Cisek, trilogia răscoalei de la 1784, este de asemenea un roman unde primează documentele. Alcătuită caleidoscopic, intenția ultimă fiind aceea de cronică, narațiunea cuprinde o mare bogăție de întîmplări și de tipuri umane. Scriitorul a folosit documentele istorice, dar n-a ignorat, cum era și firesc, procedeele specifice ficțiunii artistice, așa încît cei trei conducători ni se

înfățișează ca autentici eroi de roman. Cloșca este un om frămîntat mereu de îndoieli, de neliniști. Temperament vulcanic, îndrăgostit puternic de viață, Crișan e oricînd gata să pornească la luptă fățișă. Horia are dimensiunile unui personaj aproape legendar. În roman sînt multe pagini care pun în lumină frumusețea sufletească, deplina onestitate a acestui mare conducător popular, inteligența sa, dar și credința naivă în bunele intenții ale lui Iosif al II-lea.

Avînd o bună intuiție a psihologiei colective, Cisek realizează și reușite scene de masă, unele dintre acestea de un intens dramatism. Nu poate fi uitat episodul de la Mihăileni. Sub lumina melancolică a soarelui de toamnă se desfășoară o înfruntare pe viață și pe moarte. Exploziile fac un zgomot infernal, strălucesc coase, topoare, greble. După fiecare luptă, nobilii se întorc cel mai adesea victorioși în cetate. Țăranii n-au timp să-și plîngă morții, îi îngroapă în pripă și se îndreaptă apoi, în convoaie triste, spre satele de baștină, unde sînt măcelăriți de stăpîni care „pedepsesc" fără milă. Și iar goana pe poteci ascunse, prin pădure. Hăituiți, moții nu întîlnesc în drum decît turme părăsite, ajunse, ca și ei, pradă sălbăticiunilor. Peste tot fum și ruine, un pustiu dezolant.

Dar *Pîrjolul* este mai mult decît romanul unei răscoale, este romanul unei epoci, informațiile de ordin sociologic și intuiția psihologică a diferitelor clase și colectivități umane asamblîndu-se într-o construcție epică armonioasă, în stare să reînvie imaginea lumii transilvane. Păcat doar că stăruința în descriere, o anume intenție de a încărca narațiunea cu prea multe detalii fac obositoare lectura unor pagini.

Un capitol cu totul aparte în proza noastră îl formează cele două romane ale lui G. Călinescu: *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*. Scrise în maniera „intelectuală" a prozei practicate de Camil Petrescu sau Hortensia Papadat-Bengescu, ele reprezintă, exceptînd *Risipitorii*, singurele pagini unde tensiunea spirituală e ridicată la rang de „material epic". Ambele romane, ce se întrepătrund, în sensul că personajele circulă dintr-unul în celălalt, sînt circumscrise unor probleme de creație. Chestiunea pe care o pune G. Călinescu e aceea a omului excepțional, a intelec-

tualului de rasă. Problema, privită din optici diferite, corespunzătoare, în ordine, celor două narațiuni, primește răspunsuri structural diferite. În primul roman, destinul arhitectului Ioanide se încheie, cum sugerează și titlul, trist, deprimant. Tudorel și Pica sînt măcinați în angrenajul unor mașinațiuni infernale, iar protagonistul descoperă, într-un bilanț, poate pentru prima dată elaborat „dialectic", că toate aspirațiile spre o creație superioară, desprinsă de contigent, s-au izbit de zidul compact al vieții. E aici o sancțiune pe care autorul ține să o aducă insului de rară elevație, dar izolat în turnul de ivoriu. Ioanide disprețuiește funciar meschinăria, vidul sufletesc — punctînd această atitudine, justificată, cu o vizibilă mizantropie — însă nu consideră că ar putea intreprinde ceva pentru înlăturarea lor. Profesează cu dezinvoltură ironia, dovadă incontestabilă a unei inteligențe superioare, dar se rezumă la atît. Prostia îl deprimă și atunci se retrage în propria-i cochilie, imaginînd planuri fantastice, a căror realizare să probeze virtuțile elevate ale omului. Viața, atît de disprețuită, întrucît, în ce-l privește, e reprezentată doar de: Hagienuș, Gaittany, Gulimănescu, Saferian, Jean Pomponescu et comp, se răzbună cumplit. Prețul foarte mare pe care îl plătește pentru nonconformismul său inoperant, îl trezește și, în *Scrinul negru*, sîntem martorii unei capitale revizuiri psiho-ideologice. Inconjurat și de altfel de oameni, Ioanide trage, pentru prima dată, semnele egalității între aspirație și realizare.

Scrinul negru menține destinul arhitectului numai pe unul din planurile sale, și nu pe cel mai izbutit. De aici impresia că personajul principal e Caty Zănoagă. Ca în *Bietul Ioanide*, ca în *Enigma Otiliei*, ca într-o parte din poezia sa, G. Călinescu se dovedește din nou un virtuos al animării fosilelor umane. Pretextul, încetățenit de mult în literatură, e acela al scrisorilor, în speță, al scrisorilor care au aparținut cîndva faimoasei Caterine Zănoagă și descoperite de Ioanide în scrinul negru. Antica mobilă se vădește a fi un adevărat panopticum, de unde ies rînd pe rînd și prind viață Ciocîrlan, Fred Tibiliu, vechea familie a Hangerliilor, Dim Gaittany, Lily dar mai ales senzuala Caty — adică o întreagă faună, înrobită de

pasiuni „subtile“ și hrănind idealuri hilare. Ele domină narațiunea la modul caracterologic. Pentru autorul fascinantei *Enigme a Otiliei*, roman populat cu tipuri de vigoare balzaciană, pentru teoreticianul perseverent al virtuților specifice clasicismului — caracterologia este cum nu se poate mai firească. Cu atît mai vîrtos, cu cît galeria investigată nu beneficia de însușiri „pozitive“, ci excela printr-o colecție de năravuri. Pictura de caractere se potrivește perfect unor exemplare dezaxate, care, cu precizie maximă, pot fi clasificate, probabil, numai cu instrumentele puse la dispoziție de științele naturii.

Continuînd, într-o privință, *Sfîrșit de veac în București*, I. M. Sadoveanu a dat la lumină romanul *Ion Sîntu*. Se poate spune că opera acestui prozator, de o exemplară probitate profesională, nu s-a impus în conștiința cititorilor. Faptul e curios, dacă ne gîndim că nu puține cărți cu merite infinit mai modeste (să zicem *Bărăgan*) s-au bucurat, statornic, de aprecieri elogioase. Primul roman, cel apărut în 1944, se situiază cu destulă autoritate în imediata apropiere a *Ciocoilor*... lui Nicolae Filimon. Iancu Urmatecu, un Dinu Păturică de la sfîrșitul secolului trecut, e un personaj cu forță artistică și a nu-l pomeni, cînd se fac considerații asupra parvenitului din proza românească, e o gravă lacună. Sub raport tipologic, el nu prezintă elemente inedite — pînza pe care e profilat fiind în genere aceea a tuturor indivizilor „ajunși“ prin uzurparea stăpînului. Beneficiază, poate, de un spor de conținut sufletesc, de o anume generozitate. Cum ni se atrage atenția încă din titlu, romanul se vrea, înainte de toate, o cronică. Nu are sens să trecem în revistă toate aspectele sociale sau morale intrate în carte. Ne rezumăm doar a spune că *Sfîrșit de veac în București* este o narațiune solid construită, din care se desprinde, veridic, imaginea Bucureștilor din ultimii ani ai secolului al XIX-lea. Atmosfera unor timpuri apuse a găsit în I. M. Sadoveanu un bun evocator. Faptul se verifică și în *Ion Sîntu*, unde nepotul lui Urmatecu e urmărit pînă în preajma primului război mondial. Dar de astă dată „creația“ nu mai e dominantă, autorul întrerupînd narațiunea cu unele considerații „eseistice“. Cele mai bune momente, și cele mai multe, sînt dedicate formării intelectuale a lui Ion

Sîntu, fapt care i-a îndreptățit pe critici să spună că avem de a face cu un Bildungsroman (termenul sună oribil în limba română). Oricum i-am spune, observația e valabilă, cu amendamentul că formarea lui Ion Sîntu e plasată în contextul larg al confruntării sale cu epoca.

În același fel putem aprecia și cărțile sculptorului Ion Vlasiu. *Am plecat din sat, Drum spre oameni, O singură iubire* constituie un ciclu autobiografic. În primul roman e vorba de părăsirea locurilor natale. Al doilea aduce, pe lîngă evocarea evenimentelor din viața proprie, discuții despre artă și viață. Ultimul este tot o confruntare a autorului-erou cu universul uman și artistic. Pe această linie, nu singura de altfel, trilogia e plină de interes. Căci ignorînd ipostaza celui care a parvenit la o anume situație, ipostază întotdeauna jenantă, și vorbind, implicit, din unghiul modest al omului ce încearcă să-și aleagă un drum, Ion Vlasiu a împrumutat memoriilor sale o tentă de generalitate. În ciclul autobiografic nu se vede atît scriitorul și sculptorul, cît un tînăr cu toate îndrăznelile și neliniștile specifice vîrstei.

Operele pomenite sînt în genere evocări ale unor timpuri și universuri umane mai mult sau mai puțin îndepărtate. Faptul nu trebuie să ne surprindă, dacă avem în vedere că o literatură *nouă*, în sensul contemporaneității subiectelor, a „oglindirii" directe, nu se poate forma de pe o zi pe alta, și, mai ales, dacă ne gîndim că un scriitor adevărat are unele dominante. El nu se schimbă radical, nu poate trece, brusc, de la medii și probleme care l-au „obsedat" întreaga creație, la medii și problematici umane inedite. Cel mult, va ajunge să reabordeze, din perspectiva unei noi filozofii, vechile teme și subiecte. De altminteri, orice curent viabil începe prin a reformula principalele chestiuni ale existenței, printr-o „corectare" a vechilor viziuni artistice și filozofice. Literatura noastră de azi nu a debutat altfel. Ar fi probabil și aceasta o explicație a faptului că un Zaharia Stancu, un Marin Preda sau un Eugen Barbu, scriitori care (cu excepția primului, afirmat ca poet în trecut) și-au început activitatea după cel de al doilea război mondial, s-au impus cu hotărîre tocmai printr-o proză, să zicem așa, de amendament

filozofic. *Desculț*, *Moromeții* și *Groapa* dezvoltă, dintr-o perspectivă nouă, teme vehiculate.

Despre *Desculț* s-a spus că este o monografie spirituală a satului dunărean. Și pe bună dreptate. Dincolo de faptele relatate într-o succesiune dictată mai mult de un flux al memoriei afective, cartea însumează îndeosebi marile momente ale existenței umane, evident ale unei anume existențe dintr-o anume perioadă istorică. Zaharia Stancu, un liric care nu se ignoră, închină poeme „fruste" nașterii, vieții tumultuoase, morții; nu uită botezurile și nunțile, observă jocurile gălăgioase dar triste ale copiilor, însoțește oamenii pe cîmp, pătrunde în crîșma mizeră a satului și transcrie înfiorat crîmpee ale unor discuții încrîncenate. Peste toate acestea aruncă palele dure ale vîntului secetos din iulie, păturile grele de zăpadă ale iernii. Personajul principal al romanului e Darie. El ne povestește totul despre Omida, satul cuprins de frămîntările anului 1907. E satul unde oamenii purtau botniță cînd culegeau via moșierului, satul unde femeile nu-și permiteau să piardă nici o zi de muncă și le găsea sorocul nașterii pe cîmpurile potopite de căldura verii. E satul în care a învățat Darie să țină minte pentru totdeauna destinul tragic al unei lumi oprimate: „Să nu uiți, Darie. Nimic să nu uiți. Să spui copiilor tăi. Și copiilor pe care-i vor avea copiii tăi să le spui". Arareori ne-a fost dat să întîlnim o mai „furioasă" descriere a vieții țărănești din trecut. Vorbele oamenilor sînt sugrumate și se învîrt obsesiv în jurul doar a cîtorva elemente: munca, lipsa hranei. De aici, desigur, și repetiția, reluarea, întoarsă, a frazei, care punctează narațiunea de la început pînă la sfîrșit. (În aceasta și constă „stilul" lui Zaharia Stancu. Izvorît din dorința de a comunica emoția la un nivel intensiv, stilul frizează însă, pe alocuri, manierismul).

Oricît de dezastruoasă ar fi existența „desculților", Zaharia Stancu nu lasă totuși impresia că și-ar fi coborît eroii în infern. El îi ține legați de viață printr-un dor nestăvilit de mai bine. Faptul se impune a fi semnalat deoarece depistăm astfel noutatea de concepție în „descrierea" unei lumi plasată nu o dată în cadrele obscurantismului, ale instinctualismului sau mizeriei neutralizatoare.

Jocul cu moartea și *Pădurea nebună* (*Rădăcinile sînt amare*, în pofida unor pagini excelente, nu rezistă examenului critic), continuă destinul lui Darie, în medii diferite. Aceasta învederează constatarea că romanele au fost imaginate sub forma unui ciclu. Mai precis, sub forma unei fresce sociale, pentru ca alături de Darie, purtat prin țările balcanice, în satele de pe țărmul mării, în orașele de provincie etc., apar numeroși mandatari ai unor variate grupări sociale. Personajele nu mai sînt voit „anonime" — ca în *Desculț*, unde accentul cădea, la modul general, pe o soartă sumbră — ci „individualizate". În ceea ce privește formula, romanele se deosebesc totuși. Descinzînd oarecum din proza picarescă, *Jocul cu moartea* se constituie dintr-un lanț de întîmplări spectaculoase, care, brodate pe canavaua măcelurilor declanșate, în Balcani, de primul război mondial, dobîndesc semnificații precise. *Pădurea nebună* are două linii de evoluție. Una amintește nuvelele și romanele inspirate de locurile unde nu s-a întîmplat nimic și e întreținută de tipuri „clasice" precum: fata bătrînă, profesorul cabotin, politicianul veros sau jandarmul „docil", iar cealaltă e un tulburător poem închinat mării și iubirii. În fapt, poemul apare ca un roman în roman și reprezintă cele mai frumoase pagini pe care le-a scris Zaharia Stancu după *Desculț*. Lirismul său, strangulat în celelalte lucrări, se dezlănțuie aici năvalnic într-o senzuală iubire marină, într-un omagiu adus Erosului atotputernic, așa cum n-am mai întîlnit, la noi, decît în nuvela lui Ion Vinea, *Paradisul suspinelor*.

Marin Preda a avut un debut care a trecut aproape neobservat, deși *Întîlnirea din pămînturi*, dacă nu anunța un mare romancier, prezenta totuși cîteva aspecte ale unei proze de o factură cu totul personală. Citite, azi, cu atenție, schițele minusculei plachete dovedesc că autorul nu numai că își precizase viziunea sa unitară asupra vieții țărănești, dar stabilise chiar, pînă în 1948, nucleul viitoarei epopei. Legat într-o oarecare măsură de naturalism, necunoscutul prozator propunea un țăran caracterizat îndeosebi prin complicație sufletească. Țăranul acesta nu se dă în lături de la acte violente. Suferă însă cumplit dacă e ultragiat. Are orgoliu, și pentru a-și etala deșteptăciunea, capacitatea de pătrundere a vieții, însceneează veritabile specta-

cole, cum va înscena Ilie Moromete în întreaga sa viață.

La atîția ani după apariție, *Moromeții* continuă să fascineze mereu alte și alte rînduri de cititori. Ilie Moromete a ieșit parcă, din cadrele cărții, dobîndind conturele unei ființe materiale. E un erou care într-adevăr are viață. Față de Ion al lui Rebreanu, personajul lui Marin Preda reprezintă o etapă istorică și economică evoluată. Ilie Moromete nu mai luptă pentru dobîndirea pămîntului ci pentru păstrarea lui. Marile sale griji, niciodată înlăturate, sînt prilejuite de „fonciire". Un timp reușește să-i înșele pe portărei. Mijloacele sînt cele ale umorului de clasă, inteligența scăpărătoare, intuiția de-a dreptul fenomenală a situației. Nu se va șterge niciodată din memoria cititorului scena rarisimă, pur și simplu vizuală, cînd după ce dă glas frazei sale stereotipe că nu are cu ce plăti impozitele, Ilie se trezește în situația de a-și pierde căruța. N-are însă nici o temere, întrucît își dă seama că pirpiriul și năbădăiosul perceptor nu se va putea înhăma singur la căruță și atunci se mulțumește să spună: „Crezi că ai s-o poți duce?" Pînă la urmă, Ilie va fi însă învins. Copiii cei mari, electrizați de succesele afacerilor intreprinse de Bălosu, pleacă într-o zi cu cai cu tot la București, și-și lasă astfel tatăl într-o precară situație materială. Căzut tot mai des pe gînduri, Ilie începe să-și deruleze firul existenței și să se întrebe, invariabil, unde anume a greșit. Își dă seama că Bălosu, omul veros, a reușit categoric în viață, pe cînd el, care n-a luat niciodată dreptul altuia, care s-a întors deprimat din singurul lui drum de afaceri (a vrut să facă speculă cu porumb la munte dar l-a speriat sărăcia mocanilor), care a văzut în unitatea familiei pîrghia principală a proprietății și a echilibrului sufletesc — este un învins. Unde a greșit deci? Și, mai ales, pe ce drum să apuce pentru a-și reveni? Sînt întrebări care îl chinuie, care îi neutralizează umorul său proverbial. În ultimele pagini îl vedem îndreptîndu-se agale spre ogoarele din marginea satului și așezîndu-se pierdut pe o piatră de hotar. Imaginea e pe deplin grăitoare: Ilie Moromete intrase într-o „lungă depresiune".

Destinul acesta e conceput ca un magistral studiu moral și sociologic. În puține din cărțile noastre ne-a fost

dat să identificăm o mai precisă și multilaterală determinare a personajului. Citind *Moromeții,* îți dai seama pe deplin ce a însemnat pătrunderea banului în mediul rural, și, implicit, ți se fac cunoscute cauzele destrămării micii proprietăți. Îți dai seama că drama care l-a cuprins pe bonomul și etericul Ilie Moromete este de fapt drama țăranului mediu din preajma celui de al doilea război mondial, îți dai seama că prin el, și alții asemenea lui, s-a spulberat un vis. A spune însă că romanul surprinde doar mentalitatea distinctă a țăranului care crede cu naivitate în nemișcarea timpului, în stabilitatea iluzorie a societății burgheze, înseamnă a reduce totul la sociologie. Ceea ce izbește în *Moromeții* e, cum se prefigurase în *Intîlnirea din pămînturi,* profilul unui erou inedit. Marin Preda a încetățenit de fapt un nou tip de țăran, care se deosebește și de tipul sadovenian și de cel al lui Rebreanu. E un țăran filozof. (Termenul nu ne aparține, dar ni-l însușim întrucît caracterizează sugestiv structura morometiană). De aceea cînd spunem că sistemul capitalist a spulberat un mit, trebuie să adăugăm de îndată și observația că drama lui Ilie Moromete se explică destul de bine prin universul său psihologic și moral. Eroul lui Marin Preda iubește taifasurile suculente, practică ironia și gluma cu perdea ori fără, își disimulează gîndurile adevărate, știe, într-un cuvînt, să se amuze. Toate acestea sînt apanajul unei inteligențe vioaie dar și mijloace incontestabile ale bătăii de joc. În fond, eroul, atît de cuceritor, e un mizantrop, un om care fiind deosebit de încîntat de spiritul său, îl pune în mișcare numai pentru a dezveli fața hidoasă a prostiei altora. Considerîndu-i proști pe cei din jur, el ajunge însă să se retragă în propria-i carapace și să creadă, întrucît viața nu-l atinge, că totul este în cea mai perfectă ordine. Trezirea la realitate, spulberarea familiei și „fonciirea“ iminentă, e dureroasă și se soldează cu sfărîmarea echilibrului interior. Drama lui Ilie Moromete se dovedește a fi, în ultimă instanță, drama aceluia care, trăind încîntat în iluzii, și-a creat, fraudulos, o lume alături de cea reală. Viața, pare să ne spună autorul, nu suportă luxul contemplării perpetue și se debarasează de „lunateci“, chiar dacă aceștia se caracterizează prin însușiri excepționale. Să nu rămînem deci la concluzia

că *Morometții* exemplifică un dat sociologic, ci, pornind de aci, să extindem semnificațiile asupra unei condiții umane mai generale. Incercați, de pildă, să plasați în locul eroului-țăran, un erou-intelectual. Veți obține, așa cum au sesizat D. Micu și N. Manolescu în *Literatura română de azi*, un roman unde problema de bază e eterna dramă a intelectualului izolat în turnul de fildeș.

Spațiul restrîns nu ne permite și discutarea altor aspecte. Vrem doar să mai subliniem că Marin Preda topește în *Morometții* multă, foarte multă viață, că existența umană se desfășoară într-un șuvoi neîntrerupt și că implică toate planurile cunoscute. Și, mai ales, că totul e văzut de un poet. Da, pare paradoxal că într-o carte a faptelor și a analizei infinitezimale, unde oamenii sînt robii pasiunilor nimicitoare, unde abundă bătăile crîncene între membrii aceleiași familii, autorul e preocupat și de poezie. Dar e poezia cotidianului, poezia vieții pe care arareori o sesizezi ca atare, ea fiind totuși prezentă pretutindeni. O muncă, cum e aceea a secerișului, îi prilejuiește lui M. Preda una dintre cele mai frumoase pagini din cîte au dat la lumină prozatorii noștrii. O pagină unde condeiul autorului pare a fi cedat locul acordurilor maiestuoase ale unei orgi păgîne.

Nuvelistica *(Desfășurarea, Ferestre întunecate, Îndrăzneala, Friguri)* aduce o reabilitare a visătorului, a candidului desprins de realitate. Fondul sufletesc exemplar nu mai este un impediment în acțiune, un prilej de recluziune ci, dimpotrivă, însuși mobilul unei vieți temeinic angajate. Ilie Barbu sau Modan „îndrăznesc", mai mult, luptă din toate puterile pentru a-și păstra ceea ce a numit critica, zonele pure ale sufletului. Moromete continuă astfel să fie printre noi și după naufragiul din preajma primului război mondial. Trebuie să spunem însă că prezența sa, exceptînd întrucîtva *Friguri*, și-a pierdut din consistență. Ipostaza veritabilă e aceea din *Morometții*.

După aceste scrieri închinate satului și cam aceluiași erou, Marin Preda a apărut dintr-o dată cu un masiv roman „citadin". Noutatea a fost izbitoare și de aceea critica, e drept, nu chiar în primul moment, a reacționat diferit. Unii comentatori de dată recentă îi reproșează autorului că al doilea roman e departe de primul. Foarte ade-

vărat. Obiecţia este însă cel puţin deplasată, deoarece o carte ca *Moromeţii* nu apare în fiecare an. Ori cîte rezerve am avea şi oricît ar fi ele de îndreptăţite, putem spune totuşi că *Risipitorii* e un roman reuşit. Este singurul roman inspirat de viaţa la zi unde se face loc unei fervente pledoarii pentru prietenie şi iubire sinceră. Meritul acesta, departe de a fi doar de ordin tematic, se concretizează în cîteva personaje capabile să reţină atenţia cititorului. Doctorul Munteanu şi cu precădere Constanţa sînt pentru noi întruchipări ale unor reale probleme de viaţă, imagini umane care invită la reflecţie.

Cu Eugen Barbu pătrundem pe teritorii unde nici un alt prozator contemporan n-a păşit cu succes. Afirmînd acest lucru nu ne gîndim, cum s-ar crede, la faptul că *Groapa* a rămas pînă azi inegalabilă, ci la realitatea, deloc îmbucurătoare, că singurul nostru scriitor care ne-a dat lucrări autentice despre viaţa muncitorilor (bineînţeles, sub raport artistic) este autorul *Terezei*, al *Muncii de jos*, al romanului *Facerea lumii*. Acestea, îndeosebi cele două nuvele, impresionează prin senzaţia de adevăr „palpabil", cititorul rămînînd cu convingerea că la spusele prozatorului nu se mai poate adăuga nimic definitoriu. Totul este atît de „concret" (Eugen Barbu ştie să aleagă foarte bine elementele „materiale" sau „psihologice" care vorbesc de la sine), atît de firesc încît ai impresia că nu parcurgi o viaţă relatată, ci participi pur şi simplu la tribulaţiile eroilor. *Facerea lumii* nu s-a bucurat de o primire prea călduroasă. E regretabil, întrucît romanul acesta, izvorît dintr-o atitudine polemică, aduce pentru prima oară imaginea unui muncitor de o complexitate umană reală. Sînt demonstrate, artistic, cîteva adevăruri în legătură cu modul de abordare a uzinei. Dacă ar fi să ne referim numai la faptul că Eugen Barbu nu concepe muncitorimea ca un tot unitar, ci operează precise delimitări etice în rîndul ei — şi tot ar trebui să conchidem că romanul suscită un interes incontestabil. Nu mai vorbim că delimitările etice, ce ţin de o salutară viziune diversificată, se concretizează în trei personaje memorabile: Filipache, Anghel şi Eva. După *Facerea lumii*, unde artificiosul „tradiţional" se vede încă, o carte schematică despre uzină este, mai mult ca oricînd, de domeniul anacronicului.

În *Prînzul de duminică*, un excelent volum de nuvele, Eugen Barbu își lărgește considerabil universul precum și repertoriul formulelor. Deși vădește interes și receptivitate pentru varii forme ale prozei moderne (vrem să spunem contemporane), el repudiază organic experimentul și mimetismul, dorința sa expresă fiind aceea de a fi personal, de a-și păstra cu strictețe individualitatea artistică. Așa se face că Eugen Barbu e Eugen Barbu și în *Călătorie cu autocarul* și în *Pe ploaie*, și în *Domnișoara Aurica* și în *Patru pești*. E detectabil peste tot „stilul" autorului, adică aceeași limbă frumoasă, caracterizată printr-o deosebită proprietate a termenilor (fraza e în genere concentrată), aceeași capacitate de prim rang de a surprinde stările limită dar și vagul sufletesc, într-un cuvînt, aceeași autorizată lentilă artistică, aceeași perspicacitate în a reține dominanta omului și a circumstanței intrate în raza sa de observație. Grație acestor însușiri, Eugen Barbu e în măsură să dea la lumină rafinate studii asupra unei „rarefiate" spiritualități citadine (*Patru pești, Călătorie cu autocarul*), să evoce semnificativ, realist, (realist, nu la modul sentimental) destine nefericite, măcinate inutil (*Domnișoara Aurica*) și să imagineze, într-o atmosferă terifiantă, de coșmar, o prăbușire tragică a vieții (*Pe ploaie*).

Cititorii văd însă în Eugen Barbu mai ales pe autorul *Groapei*. Este și firesc, aceasta reprezentînd, de departe, cea mai impunătoare „descriere" a mahalalei bucureștene din perioada interbelică și una dintre piesele de mare preț ale literaturii române. Dacă romanul s-a impus cu o repeziciune rar întîlnită, în pofida unei critici de o cecitate tot atît de rar întîlnită, faptul se datorește spectaculozității exterioare a faptelor (autorul nu concepe o proză modernă lipsită de nerv) dar și stilului scăpărător, care nu poate fi asemănat decît cu acela al lui Matei Caragiale. Vorbind despre „spectaculozitate", ar fi greșit s-o identificăm doar în subiect. Spectaculoși sînt eroii, spectaculoasă, neobișnuită e viața lor. Romanul nici nu are de altfel o intrigă unitară, ci numai simulacre narative. Autorului i-au fost suficiente scene și secvențe. Acestea sînt însă atît de vii, au un grad de generalitate atît de ridicat încît își estompează limitele originare și se contopesc într-o imagine unică. La sfîrșitul lecturii, Bozoncea, Paraschiv,

lăutarii, tulburătoarea și fatidica Didină, Aia Mică, amatorii licențioși de „mardeți", tramvaiștii, insațiabilul crîșmar și toți ceilalți se retrag parcă în umbră, pe un fundal imens, unde chipurile lor, soarta lor nu se mai văd cu precizie, dar alcătuiesc în schimb un desen impresionant: Cuțarida.

S-a spus că prozatorul privește mahalaua cu spirit necritic, că idealizează lumea interlopă. Nu se poate acuză mai deplasată. Nota diferențială a romanului față de sentimentalizantul *Maidan cu dragoste* sau față de scrierile rezultate dintr-o descoperire de tip exotic a mahalalei este privirea din interior, dezvăluirea mecanismului intim. Prozatorul intră în pielea personajelor și vorbește din punctul lor de vedere. Nu e nici sentimental, nici uimit de fauna umană, nici nu trage concluzii, nici nu scuză, nici nu înfierează. Este strict obiectiv. Că eroii sînt sentimentali, desuet-romantici, sadici și chiar criminali — aceasta e cu totul altceva. Să nu ne mirăm că Paraschiv este construit așa cum e construit. Punctul de vedere al autorului se identifică cu punctul de vedere al mahalalei. Paraschiv ca și însoțitorii săi n-au fost imaginați ca exemple negative pentru un manual de morală. Ei trebuiau să fie veridici, și sînt cu prisosință, în contextul dat. Era imperios necesar ca ei să fie „adevărați" unul în fața celuilalt, nu să etaleze însușiri ale omului din zilele noastre. În sfîrșit, simpatia, condamnabilă după unii, pe care o contractează cititorul pentru niște oameni dinafara societății se explică și ea prin referiri la arta scriitorului și nu la greșelile sale imaginare. Eugen Barbu a avut fericita intuiție și capacitate de a releva fondul profund omenesc al unei lumi căzute în noroi, zvîcnirile ei timide spre lumină. Cuțarida, petrece, Cuțarida trăiește inconștient, din reprobabile expediente, dar Cuțarida, mai ales, suferă că nu-și poate schimba destinul implacabil — și aceasta nu ne poate lăsa indiferenți. În *Groapa* e o umanitate rănită. Se prăbușesc oameni iar idealurile rămîn doar ceea ce sînt: visuri „fanteziste" de emancipare sufletească. Trebuie să ai o structură de poet ca să arăți dragostea caramangiilor pentru flori și păsări, trebuie să fii un liric incontestabil ca să vezi cum se dezmorțește și se înfrumusețează viața hoților cînd iarna își așterne covorul imacu-

lat peste bubele maidanului, cînd ploile spulberă colbul și dau naștere unei „bărbi“ fragede de iarbă. E condamnabil să vezi și frumosul, acolo unde unii n-au văzut decît crime abominabile? Înseamnă aceasta idealizare și spirit necritic? Structura complexă a romanului înlătură cu hotărîre un asemenea răspuns. Așa că în loc să o acuzăm de romantism deplasat, conchidem că Groapa e cartea unui observator de rară perspicacitate și, totodată, a unui poet. *Groapa* e omagiul adus fondului bun existent în orice ființă umană, e un veritabil poem inspirat de o condiție tragică.

Apărute într-o vreme cînd proza noastră, în latura sa operativă, nu înregistrase prea multe izbînzi, *Străinul* și *Setea* au fost îmbrățișate cu un entuziasm care astăzi nu se mai păstrează integral. La o nouă lectură, romanele lui Titus Popovici etalează nu puține scheme, identificabile fie în superficiale tablouri de epocă, fie în neinteresante personaje pozitive. Degringolada foștilor din *Străinul* e prezentată cu o îngroșată, neveridică ironie, iar paginile de război din *Setea*, precum și cîteva conflicte între naționalități țin mai mult de o transcriere „după ureche“. Sînt și alte pagini „făcute“. Impresia generală e însă aceea de reușit. Primul roman are prospețime adolescentină, are o ingenuitate ce reprezintă un context adecvat pentru protagonist. Să amintim apoi toate personajele negative — care, deși șarjate excesiv — se țin minte. Chipul profesorului Suslănescu, mai ales, dovedește remarcabile însușiri portretistice. Principalul merit al cărții rezidă, așa cum s-a apreciat de mult, în modul în care e relevată confruntarea dintre Andrei Sabin și mediul burghez, adică în abordarea, pe temeiuri noi, a problematicii intelectuale. *Setea*, mai puțin vioaie poate decît *Străinul*, e mult mai epică, aceasta datorîndu-se și subiectului „colectiv“. Protagoniștii sînt aici țăranii ca masă, oamenii treziți la „îndrăzneală“, la conștiința forței lor. *Setea* e romanul reformei agrare și al multor implicații economico-politice proprii evenimentului. În această privință ea n-a fost încă depășită, deși, între timp, au apărut numeroase cărți cu o tematică similară. E surprinzător cum un tînăr scriitor, intrat în literatură cu un roman „citadin“, a găsit resurse să se adapteze la o consistentă

proză agrară. În *Setea*, Titus Popovici e un bun creator de viață, Ana, unul dintre cele mai realizate personaje din proza actuală, fiind o dovadă categorică. Neîndoielnic, influența lui Slavici sau Rebreanu e vizibilă, însă nu sub raportul împrumutului, ci sub acela al valorificării moderne. Titus Popovici se vrea, și este într-o privință, continuatorul uneia din direcțiile de bază ale prozei românești.

Acela care a dus mai departe, pînă în zilele noastre, destinul țărănimii, și tot într-o proză tradițional-ardelenească, este Ion Lăncrănjan. *Cordovanii* au suflul și dimensiunile unei epopei. Nu toate capitolele sînt necesare, volumul al treilea fiind de-a dreptul inutil. E păcat că scriitorul nu și-a conceput romanul într-o osatură mai fermă. Păcat nu pentru că diluția ar compromite ceea ce e bine făcut, ci pentru că fără întinderea exagerată a faptelor, cartea ar fi putut deveni o excelentă cronică a satului contemporan. Chiar așa cum e, *Cordovanii* se prezintă ca un roman solid, ca un moment important al epicii noastre. Circulă aici o multitudine de personaje, reprezentînd toate ipostazele umane caracteristice timpului și mediului. Întîlnim, așa cum n-am mai întîlnit în proza contemporană, o răbufnire crîncenă a mentalității ancestrale, o „justificare" a crezului în țărînă, de proporții apocaliptice. Felul minuțios de a scruta sufletul pervertit de pasiunea pentru pămînt depășește poate și optica lui Liviu Rebreanu. Aceasta este însă numai o coordonată a romanului. Ion Lăncrănjan se substituie, cu aceeași minuție, dar nu și cu rezultate la fel de memorabile, seismografului declanșat de noile forme ale vieții țărănești. Două sînt personajele ce se desprind cu autoritate dintr-o galerie de vaste proporții: Lae Cordovan și Parasca. Aceasta din urmă mai ales ar trebui să-i pună pe gînduri pe criticii care îi contestă autorului resursele lirice. Parasca, femeia de o frumusețe, cînd candidă cînd ațîțătoare, e imaginată din straturi lirice de cea mai bună calitate și dovedește, dacă mai trebuia dovedit, că una din caracteristicele prozei contemporane e lirismul instaurat de Mihail Sadoveanu.

Prezentele însemnări ar trebui să continuie cu schițe monografice asupra operelor unor tineri. Prozatori pre-

cum D. R. Popescu, Ştefan Bănulescu, Fănuş Neagu, Nicolae Velea, Vasile Rebreanu, Al. Ivan Ghilia sau Nicolae Breban merită din plin o asemenea atenţie. Scrierile lor, deşi reprezintă un proces în formare, oferă de pe acum suficiente elemente care să ne dea posibilitatea unor comentarii fructuoase. Totuşi, o încercare monografică nu e scutită de anume riscuri, între care cel mai apropiat este desigur ignorarea viitoarei îmbogăţiri a profilului artistic. De aceea ne vom rezuma la semnalarea unor caracteristici globale, fără să trecem cu totul sub tăcere notele diferenţiale.

Principala trăsătură comună este fervoarea manifestată de autori în abordarea unor chestiuni de strictă actualitate. Viaţa de toate zilele cu calmul ei aparent, ascunzînd prefaceri continue, formele unei morale ce-şi vădesc desuetudinea, valorile spirituale născute în condiţiile socialismului, etc. sînt temele predilecte acestor scriitori. Mai puţin tentaţi de trecut, pe care nu l-au cunoscut dar, sporadic, îl evocă totuşi, ei şi-au propus un studiu asupra destinului inedit al omului contemporan. Reuşita, pe autori, şi mai ales în ansamblu, este incontestabilă, opera lor însumînd cele mai multe aspecte relevabile ale prozei de orientare strict actuală. În privinţa speciilor abordate, se poate constata că preferinţele se îndreaptă spre schiţă şi nuvelă, care sînt transformate în veritabile instrumente de observaţie etico-psihologică. Unii (D. R. Popescu, V. Rebreanu) au atacat şi romanul, însă, pînă acum cel puţin, ei dovedesc că se simt mai în largul lor în proza scurtă. O excepţie constituie N. Breban care a parcurs un drum invers. După cîteva schiţe nesemnificative, el a captat atenţia criticii prin *Francisca*. Romanul, destul de voluminos, are slăbiciuni evidente: limbajul nu se caracterizează printr-o claritate deosebită, iar acţiunea, programatic fragmentată, prezintă porţiuni anodine. Calităţile precumpănesc însă, ele vizînd îndeosebi capacitatea analitică, puterea de transcripţie a unor întortochiate stări sufleteşti. Analist, observator al unor procese interioare confuze este şi N. Velea, prozator extrem de dotat. Se remarcă la el preocuparea constantă pentru reabilitarea etică a individului alienat de vicisitudini sociale, precum şi pentru sancţionarea unor deformaţiuni morale din tim-

pul nostru. Uneori N. Velea, furat de firul demonstrației, cade în didacticism și-și aruncă oarecum în gol pătrunzătoarele sale observații.

Toți tinerii scriitori sînt atrași îndeosebi de prefacerile înregistrate în lumea satului. Unii merg pe notația exactă, nudă. E cazul lui N. Velea și al lui Ghilia, acesta din urmă ajungînd chiar să teoretizeze, într-o schiță, calitățile procesului verbal. În realitate, autorul *Cuscrilor*, roman compromis de timp, nu consemnează, așa cum ține să ne asigure, depoziții ale martorilor. „Confesiunea" e pentru el trouvaille-ul prin care dă impresia unei maxime autenticități. De altfel sensul schiței nu se găsește în depoziția personajului, canalizată insidios pe făgașuri exterioare, ci undeva în subsidiar.

Ceilalți prozatori tineri practică o narațiune poematică. Frumusețea însușirilor morale e scoasă în evidență prin participarea intensă la acțiune a peisajului, dar nu numai prin aceasta. Dumitru Radu Popescu, de pildă, a intrat definitiv în rîndul scriitorilor noștri de seamă printr-un lirism ce nu izvorăște doar dintr-un limbaj metaforic (Popescu scrie, oricum, îngrijit), din descripțiile naturiste, ci care, mai ales, se revendică de la o viziune luminoasă materializată adesea contrapunctic. Ristea, soldatul din *Moroiul*, e pur și simplu o floare aruncată, fatal, în mocirla războiului, copiii din *Căruța cu mere* simbolizează și ei o puritate cu greu păstrată în circumstanțele dure; chiar Paraschivescu *(Nabucodonosor)* și Făniță *(Pădurea)* se caracterizează printr-o endemică aspirație spre frumos omenesc. Ar fi greșit să se pedaleze numai pe coordonata lirică. Popescu deține ferme virtuți și în recrearea unei atmosfere sufocante *(Ploaia albă)*, iar în *Dor* a demonstrat că poate construi, cu mijloacele sale specifice, mari ansambluri epice. Nuvela, de proporțiile unui microroman, e construită, ca și *Mări sub pustiuri*, pe planul unor ipostaze umane posibile. Pe Popescu nu-l interesează, în genere, concretețea faptelor și nu vrea să dea neapărat iluzia autenticității. Intriga e pentru el un pretext (deși construiește cu plăcere scheme cvasi-polițiste), o canava pe care proiectează atitudini morale. Personajul lui e starea sufletească.

Ștefan Bănulescu și Fănuș Neagu își extrag lirismul

din eposul popular. Subiectele lor au, aprioric, o încărcătură poetică. Cel puţin autorul *Cantonului părăsit* nu se dă înlături nici de la evocarea unor întîmplări cu haiduci, de la creionarea în stil romantic a unor femei de rară frumuseţe şi a unor bărbaţi cu însuşiri excepţionale. Probabil că o asemenea proză pare cam ciudată în cadrele unei literaturi moderne. Nu i se poate contesta însă măcar o parte din acel parfum care ne ameţeşte în proza lui Sadoveanu. Şi apoi, Fănuş Neagu nu rămîne la evocarea haiducilor şi a tradiţiilor de prin cîmpia Dunării. El construieşte liric şi o bună literatură de „actualitate", cum e cazul tripticului inaugurat de *Păpuşa*. Relevarea psihologică trece prin sugestie şi simbol. Nu altfel procedează Vasile Rebreanu (vezi volumul *În plină zi*) care în ultimul timp încearcă, neconcludent, să transplanteze aceste mijloace în tiparele unei epici a „absurdului", şi Ştefan Bănulescu în a sa fermecătoare *Iarnă a bărbaţilor*. A remarca numai sugestia şi simbolul, lirismul deci, în povestiri ca *Dropia* sau *Mistreţii erau blînzi* — e însă prea puţin. Nota proprie a lui Ştefan Bănulescu este aceea că dezbate într-un plan modern datele fatum-ului, că asamblează într-o unitate inextricabilă ipostazele fundamentale ale omului.

Proza contemporană românească nu se reduce la aceşti scriitori. Într-un tablou cît de cît cuprinzător se cuvin a fi notaţi ca prozatori de pildă, V. Voiculescu sau Ion Vinea. Se poate vorbi despre unele cărţi ale lui Eusebiu Camilar (un bun creator de atmosferă) sau de *Fuga* lui Mihale, cea mai convingătoare evocare, pînă acum, a ultimului război mondial. Trebuie citaţi de asemenea: V. Em. Galan, Francisc Munteanu, Remus Luca, Ştefan Luca, Haralamb Zincă, Al. I. Ştefănescu, Corneliu Leu, Nicolae Jianu, Constantin Chiriţă, Radu Cosaşu, Teodor Mazilu, Nicolae Ţic, Ben Corlaciu, Petre Sălcudeanu, Costache Anton etc. care au meritul de a-şi fi recoltat materialul din realităţi strict actuale. Cu trecerea timpului, scrierile acestora şi-au pierdut însă mult din prospeţime, azi apărîndu-ne populate cu unele dintre cele mai stridente scheme. Recitindu-le, ne

dăm seama că au fost apreciate pentru considerente conținutistice. Numai așa ne putem explica cum de s-a putut spune că eroi artificioși, gen Anton Filip sau Horvath, întruchipează valențele etice superioare ale omului înaintat din zilele noastre, sau că *Bariera* oferă o galerie de portrete remarcabile.

Literatura noastră a înregistrat izbînzi certe *(Desculț)*, tradus în cîteva zeci de limbi europene, e o dovadă convingătoare, are de pe acum un nivel elevat așa că, discutînd-o, nu e nevoie să ne înarmăm cu formule de spețа criteriului tematic, un fel de *Deus ex machina* al studiilor de sinteză. Dimpotrivă, supremul omagiu pe care i-l putem aduce e să o analizăm cu luciditate.

G. Călinescu

CARTEA NUNȚII

După cum „mărturisește" G. Călinescu într-o caracterizare din *Istoria literaturii*, *Cartea nunții* reprezintă mai mult „un exercițiu minor în vederea unei plănuite opere epice". Mențiunea, oricît ar părea numai o confesiune, este deosebit de utilă și, în fond, pe deplin judicioasă. Utilă, pentru că te ferește să discuți romanul în sine, judicioasă, întrucît astăzi, cînd deținem o privire de ansamblu asupra operei autorului, putem afirma cu toată certitudinea că amintita *Carte a nunții* nu este decît un preambul, un strălucit preambul, e adevărat, dar nu mai mult. Dacă G. Călinescu n-ar fi spus, cu francheţea-i cunoscută, ceea ce a spus despre prima sa lucrare beletristică, probabil că nu puțini critici și-ar fi ridicat comentariul la astfel de înălțimi încît concluzia care s-ar fi desprins, pe undeva, ar fi fost aceea că excepțională nu e numai *Cartea nunții* ci și narațiunea intitulată *Enigma Otiliei*. Natural, e cel puțin rizibil să-ți închipui că, atunci cînd e vorba de G. Călinescu, exercițiul exclude valoarea. Ne grăbim deci să facem loc cuvenitei precizări: deși preluăm ad litteram caracterizarea din *Istoria literaturii*, nu uităm nici un moment cui aparține și, mai ales, n-o transformăm într-o limitată judecată de valoare, ci vedem în ea doar o indicație, cheia de boltă prin care se explică romanul, și, implicit, locul lui în proza autorului.

Spre deosebire de unii criticii care știu cu precizie ce a urmărit G. Călinescu în *Cartea nunții*, noi nu ne hazardăm în afirmații peremptorii. Cineva spunea, de pildă, că scriitorul a pornit de la o teză bine fixată și că întreg romanul e o discuție a acesteia. Fără îndoială teza există (i-am

spune mai degrabă idee, sau concepție despre un anume capitol al vieții). Dar înainte de a stabili că romanul, ca modalitate, constă în dezbaterea unei teze, n-ar fi oare mai nimerit să vedem dacă aceasta, modalitatea, nu e mai mult o consecință, întrucîtva nescontată, decît un țel programatic? În definitiv însuși autorul vorbește de un exercițiu în vederea unei plănuite *opere epice*, nu de o exersare oarecare în proză. Atunci de ce să trecem sub tăcere intenția de „creație" și să transformăm dezbaterea unei teze într-un unic scop artistic? De ce să ne rezumăm apoi a spune, în continuarea aceluiași raționament, că scrierea în discuție aparține unui clasic și că nu e nici epică, nici lirică, nici psihologică. De ce, cînd de abia de aici ar trebui să începem discuția, și, credem, printr-o inversare a datelor problemei. Adică: romanul nu e epic, liric sau psihologic pentru că e clasic. Iar clasicismul, chiar dacă într-o accepțiune oarecum didactică înseamnează durabilitate, aici, în ordinea prozei moderne, e caduc. Ca atare, o teorie despre clasicismul autorului și al cărții sale este cel mult o constatare și nu se poate converti într-o judecată de valoare. G. Călinescu ne-a dat în *Cartea nunții* doar exerciții de epică, deoarece viziunea sa clasică, identificabilă din plin și în *Enigma Otiliei, Bietul Ioanide* sau *Scrinul negru*, nu s-a menținut numai la nivelul unei concepții generale, la o atitudine față de viață, caracterizată prin echilibru, seninătate, luminozitate, ci a acționat și în sensul ei strict, acela de a crea caractere, universale imagini umane. Clasicismul în *Cartea nunții* se vădește, pe o latură a sa, prin personaje schematice, prin fragmentarea firului narativ, prin împingerea în prim plan a dezbaterii unei idei în dauna exemplificării ei prin viață. Desigur, personajele (văzute doar ca prototipuri, ca idei morale) și faptele schematice sînt demne de pana unui La Bruyère. Dar tot schematice rămîn, tot izolate, tot de sine stătătoare, mai cu seamă în proza modernă, generalul trăiește numai prin particular.

Vom spune deci, sub forma unei aprecieri de „încadrare", că prima operă beletristică a lui G. Călinescu ne apare ca produsul livresc al unui spirit de o excepțională mobilitate. Propunîndu-și să ne dea romanul iubirii cu preambulurile și urmările ei matrimaniale, el n-a realizat

un roman în accepția propriu-zisă a termenului, o nuvelă sau o povestire, ci o cozerie de o rafinată și cuceritoare intelectualitate, unde opiniile sale despre momentul erotic al omului, dar nu numai despre acesta, s-au convertit uneori în cîteva notații de decor și de atmosferă, în schițe factologice și mai ales în fișe de personaje care, reluate și dezvoltate mai tîrziu au dat naștere unor opere prestigioase ale romanului românesc: *Enigma Otiliei* și *Scrinul negru*. Aceste notații, schițe și fișe ne îndreptățesc să vedem în *Cartea nunții* un exercițiu, la nivelul lui Călinescu bineînțeles, care chiar dacă n-ar fi rodit în operele ce i-au urmat, ar fi ocupat în literatura noastră un loc aparte, ar fi avut darul să îmbogățească, numai prin el însuși, aria citadină a prozei din perioada interbelică.

Să cităm unele elemente ale exercițiului. Jim, cel prin care se exprimă și probabil cu care se confundă autorul, este adus în fața noastră încă din prima pagină. Este adus în fața noastră e doar un fel de a spune, pentru că nu i se face nici biografia (aspectele date la lumină pe parcurs, în această ordine, sînt extrem de sumare, de generale, și, deci valabile pentru orice tînăr aflat în posesia unei diplome de doctor de la Paris), nici nu se trasează liniile directoare ale evoluției ulterioare sau însușirile sufletești, nici măcar nu e angrenat în vreo „acțiune". El trebuie să pară doar un intelectual, un om modern, un citadin receptiv și la cele mai neînsemnate, mai banale aspecte ale realității, care și-a format un univers bogat și prin acumularea impresiilor comune, prin asocierea și ridicarea lor la o treaptă spirituală. Cine nu a auzit tictacul roților de tren? Îl aude și Jim, dar iată în ce fel: „Roțile trenului sunau surd pe dedesubt, ca mii de copite uriașe. Jim închisese ochii, pierzînd în întuneric sentimentul lămurit al lucrurilor. Tunuri, chesoane, cavalerii nesfîrșite alergau pe drumuri fără funduri, prin noroaie, dune de nisip sau pînze late de apă. O grindină albă bătea în acoperișul subțire al vagoanelor, apoi osii grele de care scîrțîiau pe un drum bolovănos, ciocane mari cădeau pe nicovală și totul se topea într-un țîrîit inumerabil și strident de greieri pierduți într-un cîmp sălbăticit cu scaieți. Credea uneori că liniile ruginite și cantoanele ruinate lăsaseră trenul să alunece pe traverse înfrunzite, spre mîluri fără ape, prin

tufe încîlcite, cu trosnet de rădăcini smulse și plescăit de papuri culcate. Ghicea în minte, între cele două roți, pietrișul năpădit de bălării, șinele acoperite cu mușchi, suspinul tulpinelor groase, rupte de lanțurile grele ale trenului, care alerga nebunește ca o reptilă rece, fluierînd prin nuele. În hopuri, horcăieli, trozniturі și șuierături vagonul se clătina zdruncinîndu-se în același ritm monoton: te-duc, te-duc, te-duc..." Acum o frîntură din peisajul ce defilează prin fața trenului: „În lividitatea amurgului cete continue de sălcii se tîrau în șanțurile mari de lîngă linia ferată. Terenul inundabil era plin de mlaștini cu ape coclite, putrede, în a căror spumă verde trunchiurile copacilor înfipseseră picioarele lor răsucite. O ultimă licărire a orizontului bronza suprafața cangrenată a smîrcurilor, scoțînd la iveală, din mușița lor verde, monstruozitatea cîte unei rădăcini exhumate din nămol și rămase în aer ca o ghiară crispată". În răstimpurile cînd nu contemplă, prin geamul compartimentului, stingerea zilei de vară întîrziată, cînd ocolește, pentru a face o pauză semnificativă, fetița dimpotrivă, „deghizată în domnișoară", Jim caută să-și împrospăteze imaginea casei locuită de unchiul, străbunica, mama și cele șase mătuși ale sale. Astfel, pînă a nu ni se dezvălui acest panopticum, sîntem introduși într-o curte spațioasă, cvasirurală, populată cu oale sparte în care oleandrii și un cactus singuratic respiră anevoie, cu multe dalii și cîteva fire de viță de vie, cu mușcate pe la ferestrele camerelor și cu buruieni și surcele răspîndite pretutindeni. Pentru un observator lucid, toate acestea reprezintă „un maidan părăsit și un han de mult pustiu, uitat cu drugi și lacăte la ușă, pradă ierburilor și ploilor". Privindu-l, gîndul presupune „grinzi căzute înăuntrul odăilor cu tavan mîncat pînă la coastele putrede ale grătarelor de trestie și cercevele lunecoase de mușchi asemeni ghizdurilor unui puț". Odată cu descinderea lui Jim în acest loc, facem și cunoștința locatarilor, dar nu înainte ca „personajul" să fi prilejuit, prin investigațiile sale, descrierea camerei unde urma să locuiască. Spațiul nu ne permite să cităm în extenso. Ne vom rezuma deci să consemnăm că în cameră domnea „o duhoare închisă de cireși mucegăite, de butoi băhnit, de salpetru amestecat cu bale de melc fără casă, de lemnărie putredă, de șoareci, de gîndaci stri-

viţi, de stofe alterate". Pe un scrin şchiop se odihneşte un ceas care, la întoarcere, cîntă un vals de Strauss, un pieptene de oţel păstrat cu veneraţie şi multe alte nimicuri. Covoarele, adevărate horbote de găuri, datează din vremuri imemoriale, podeaua e putredă, geamurile înceţoşate. În sertarul mobilelor mîncate de carii sînt bine aranjate rufării putrezite, pene de struţ, mănuşi fără degete, mantele medievale, dantele îngălbenite. Atinse, toate acestea stîrnesc un nor de colb şi de molii care stinge orice urmă de viaţă. Cămara casei e garnisită cu burdufuri de brînză pietrificată, cu borcane de dulceaţă zaharisită, cu fripturi calcinate etc., etc. Fireşte că după o asemenea balzaciană descriere ne putem face o impresie destul de limpede despre familia „casei cu molii", „compusă mai cu seamă din femei bătrîne, mai toate celibatare, dar strînse printr-o solidaritate de speţă sub acelaşi acoperămînt". Impresia de vetust, de anacronic, de pauperitate sufletească, de viaţă lipsită de orice raţiune se confirmă de îndată, la o masă de prînz, unde membrii bizarei familii vin cu mare întîrziere deoarece vor să lase să se înţeleagă că au pierdut noţiunea timpului şi că mîncarea, de fapt singurul lucru care-i mai poate interesa, ocupă în viaţa lor „plină" un loc cu totul secundar. Şi mai ales cînd, deschizîndu-se camerele fetelor-mătuşi, sexagenare şi septuagenare, ni se oferă veritabile radiografii morale. Procedeul de „individualizare" constă în aceeaşi descriere a decorului. Intrînd pe ascuns în sanctuarele „fetelor", Jim nu vede decît capete de lumînări, sute de beţe de chibrituri, maldăre de ziare vechi — toate adunate fără vreun scop anume, dintr-un nestăvilit instinct al avariţiei.

Dacă am citat sau numai comentat pasajele acestea descriptive e, pe de o parte, pentru că, prin calitatea lor intrinsecă, pot figura la loc de cinste, ca material ilustrativ, într-un manual de teorie literară, iar, pe de alta, deoarece, prin luminile necruţătoare pe care le aruncă asupra unei umanităţi decrepite, imaginează fundalul romanului (dacă putem vorbi de aşa ceva) şi, totodată, ilustrează, în sens invers, ideea autorului. Ideea e: omul trebuie să-şi descopere corespondentul sufletesc, să se căsătorească de

tînăr și să procreeze. Or mătușile lui Jim, dacă n-au făcut niciodată nimic, dacă n-au visat decît să trăiască vegetînd, dacă au ajuns niște maniace, dacă s-au prăbușit și și-au distrus orice resort omenesc — aceasta se datorește tocmai faptului că au rămas singure în viață, că nu și-au îndeplinit menirea lor firească. Acum, la bătrînețe, ele se mai gîndesc din cînd în cînd la căsătorie (Agepsina, cel puțin, consultă cu sîrg cărțile bisericești la paginile unde se vorbește despre logodnă), dar văd în ea „un raport cu totul abstract, îndeplinirea unui comandament moral" de care nu le-a învrednicit soarta. Opinii înguste, meschine despre rostul mariajului au, cu excepția lui Jim, toți cei ce sînt înfipți ca într-un insectar, în *Cartea nunții*. Silivestru, om la cincizeci de ani, a rămas celibatar, crede el, pentru că i-au pus piedici surorile mai mari, din gelozie, nu pentru că o viață întreagă a fost incapabil să se revele în altă ființă. Alexandrina, în vîrstă numai de vreo patruzeci de ani, fuge din casa cu molii, căsătorindu-se, probabil, pentru a intra „în rîndul lumii", recte, pentru a nu fi arătată cu degetul. Popescu are convingerea că, după ce se însoțește cu o femeie, bărbatul trebuie doar să aibe inițiativă, adică să nu stea în casă. „Trebuie să alerge, să afle. Tragi cu urechea ici, prinzi de colo, bei un păhăruț cu vin, te-mprietenești cu oameni și își faci treburile. Inițiativă. Trebuie să ai spirit de inițiativă". Zizi a luat-o pe Chichi, „fiindcă e curată la suflet", fiindcă „are picior de căprioară" și știe să sărute: „cînd te strînge în brațe îți taie răsuflarea". În sfîrșit, iată și crezul lui Protopopescu: „De cînd m-am însurat am viață liniștită, mănînc rațional, mă culc devreme, nu sînt agitat de problema sexuală și pot să lucrez cîteva ore pe zi".

La antipodul acestora se găsește Jim, care respectă întocmai sensul profund uman al căsătoriei și, deci, principiul autorului. Dar, pînă a parveni la însurătoare, tînărul doctor trece și el prin ipostazele tipice ale... tinereții. Crede prin urmare, un timp, că toate prietenele sînt și virtuale iubite, amiciția putînd fi ușor convertită în cea de a doua calitate, numai la dorința sa. Lucrurile nu se dovedesc însă așa de simple, și Lola și Dora îi servesc „clasicile" lecții. Junele rămîne consternat, și nu prea, singura mîhnire constînd în faptul că nu i s-a răspuns

corespunzător orgoliului său masculin. Bineînțeles că Jim, în timp ce le curta pe cele două mondene, o neglija pe Vera, predestinata, pentru ca pînă la urmă aceasta să-i apară sub chipul amorului ideal. Urmează mariajul și etapele ingenuie ale acestuia, cînd ni se face teoria: „fericirea sexuală nu e deplină decît în atingerea finalității sexuale"; procreația.

Acesta e Jim. Să nu ne închipuim însă că a fost imaginat ca un personaj de roman. Ființa lui, în ansamblu, ne rămîne străină. El apare, ignorînd principiul numit „determinarea faptelor", numai în ipostaze universal valabile (și deci... iuxtapuse) de: tînăr inconștient, nubil, părelnic îndrăgostit, mascul orgolios, soț grijuliu etc. Jim este în fond o idee, sau cel mult o schiță de personaj. În dezbaterea ideii, în demonstrarea teoriei sale despre capitolul amoros al vieții omului și despre finalitatea acestuia, autorul a investit însă un suprem rafinament intelectual. Aici trebuie căutată valoarea cărții, de aici izvorăște farmecul ei cu totul aparte. Este farmecul spiritualității călinesciene, farmecul unui scriitor care, deși își domină temperamentul și e adeptul constant al literaturii obiectivate, își dezvăluie totuși universul specific. În *Cartea nunții* poate fi recunoscut Călinescu în cele mai caracteristice dimensiuni ale personalității lui copleșitoare. E acela pe care îl urmăream în *Cronica optimistului*, unde asociația feluritelor impresii și observații, impulsionate de realitate sau numai de recitirea vreunei cărți, trădau un mare om de cultură; e acela care ne-a dăruit monografia despre Eminescu și monumentala *Istorie a literaturii;* e probabil și acela care va fi avut cîndva vîrsta lui Jim, și, cînd, părăsind pentru un timp cărțile, și-a îndreptat ochiul înspre înafară și a înregistrat cîteva dintre elementele „tipice" ale epocii... Mai presus de toate — e însă Călinescu-artistul. E acela care a manifestat întotdeauna o atitudine estetică față de viață, care a privit totul, absolut totul, din perspectiva frumosului și a armoniei. Dacă această din urmă afirmație pare insuficient argumentată în prezentele însemnări, ne grăbim să menționăm că în *Cartea nunții* atitudinea estetică față de viață, față de realitate nu se traduce, să zicem, în notații naturistice, în descrierea poetică a primăverii biruitoare sau a dezolantu-

lui anotimp autumnal, ci se convertește într-o bogăție de impresii și reflecții dar, cu precădere, în conduita „dreaptă" a lui Jim. Reamintim deci că Jim, în loc să se întrețină cu degradatele sale mătuși, cărora, dacă ar putea, le-ar refuza dreptul la existență, asistă cu plăcere la un meci de box, că privind-o, la mare, pe Dora e încîntat de alura ei de amazoană, și-i înregistrează, încîntat, reflexele sidefii ale corpului, că Lola, hieratica Lola, îl tulbură prin liniile sale perfect proporționate, că . . . Dar mai bine reci-tiți *Cartea nunții*.

1965

Zaharia Stancu

JOCUL CU MOARTEA

Jocul cu moartea duce mai departe destinul lui Darie, întîmplările povestite aci situîndu-se într-unul din anii primului război mondial. Eroul își păstrează, în mare, atributele cunoscute, principala sa dominantă din *Desculț*, aceea de a înregistra pentru totdeauna faptele văzute, luînd acum forma activă a dorinței nestăvilite de a cunoaște tot, absolut tot ce se petrece în jurul său. Spunînd „forma activă" — un termen poate nepotrivit — avem în vedere și leitmotivul „Să nu uiți, Darie, să nu uiți!" (din romanul consacrat cîmpiei dunărene), care pornea mai puțin dintr-un imbold intim și concretiza, de fapt, un îndemn venit din afară. Grație faptului că acum nu mai este doar martorul unor întîmplări, ci e angrenat, prin întreaga sa ființă, în tumultul evenimentelor specifice războiului, Darie apare oarecum schimbat. E vorba, desigur, de o schimbare ce nu ține numai de explicabilele preocupări inedite ale eroului, ci, mai ales, de căutarea unui ideal etic. Plasîndu-i evoluția pe fundalul distinct al primei conflagrații mondiale, Zaharia Stancu și-a adus personajul în preajma unor categorii umane extrem de diferite, l-a pus în situații care, într-un fel sau altul, trebuiau să concure la formarea unor precepte morale. Despre ce oameni e vorba, ce situații sînt relatate în roman? În primele pagini, Darie, vînzător de ziare în București, e arestat de poliția timpului și predat Comandaturii germane, care îl trimite, împreună cu cîteva zeci de indivizi lipsiți de identitate, să însoțească un tren cu oi spre frontul austriac din Balcani. Vagonul, purtînd oameni ce și-au făcut un crez din viața ilicită, constituie o imagine zguduitoare a mizeriei sufle-

tești, a decăderii sub orice limită. Dialogurile dintre Darie și Diplomat, dintre Noe Dodu și Siteav ne aruncă dintr-odată, ca într-un vis înegurat, la periferia unei societăți detracate. Între aceștia nu există nici o comuniune, nici măcar aceea care se stabilește spontan în fața morții. Ei nu știu încotro se îndreaptă, ce soartă îi așteaptă. Aceasta nu-l împiedică însă pe Diplomat să încerce să-i fure lui Darie cei cîțiva lei agonisiți din vînzarea ziarelor. Pus la punct de „puiul de țăran“ cu ajutorul cuțitului, fostul „consul“ așteaptă doar momentul să se răzbune, prin omor. Siteavul rezolvă acum o veche rivalitate pasională dintre el și Noe Dodu, și-l aruncă pe acesta din urmă în apele învolburate ale Dunării. Siteavul va sfîrși însă năprasnic sub roțile trenului. Conviețuind astfel, „pasagerii“ ajung, încetul cu încetul, în inima frontului. La un moment dat, vagonul ia foc. Dar nu se întîmplă nimic grav, păzitorii oilor rechiziționate de germani alegîndu-se numai cu cîteva arsuri. Sîrbii aruncă trenul în aer dar nu se întîmplă iarăși nimic. Linia e reparată în grabă, oile moarte sînt jupuite în vederea unui festin cumplit și ciudații călători își continuă drumul. Piersicile lui Franz Jozsef de pe marginea căii ferate le mai astîmpără foamea, glumele sinistre le consumă timpul. Bombardați de francezi, mulți dintre ei își găsesc moartea. Profitînd de dezordinea generală, Darie și Diplomatul se îndreaptă în goană spre cea mai apropiată pădure. Pe cei doi îi așteaptă trei luni de foame îngrozitoare, aventuri dintre cele mai spectaculoase. Fără să uite că au fost pe punctul de a se ucide, ei vor forma un cuplu sui generis, bazat pe ajutor reciproc. Diplomatul cunoaște Balcanii ca-n palmă, întrucît, după cum singur mărturisește, a fost consul în Turcia, Grecia, Albania etc., iar Darie, ca o vietate elementară, poate asigura hrana zilnică din ce se găsește prin pădure. În peregrinările lor își dau seama de ororile unui război crîncen. Oameni atîrnînd în spînzurători, copii sfîrtecați de baionete, cadavre despuiate — îi întîmpină la tot pasul. Sînt atacați de doi indivizi suspecți, quasi partizani, care după ce vor să-i omoare, îi tratează cu tutun macedonean. Prinși cu arcanul de oamenii unui sat distrus de nemți, sînt apoi eliberați și participă alături de aceștia la o luptă de partizanat împotriva trupelor nemțești, austri-

ece şi turceşti. Urmează o suită de alte întîmplări, care mai de care mai neprevăzute. Cei doi sînt angrenaţi chiar într-o idilă ciudată cu două grecoaice nurlii. După ce sînt prinşi şi eliberaţi de o patrulă, ajung în sfîrşit pe malul bulgăresc al Dunării în casa unui ţăran român care îi trece cu barca în România. Descinzînd în Bucureşti, nu au timp să-şi revină, deoarece Diplomatul e arestat pentru emiterea unor bancnote false. Darie va deveni din nou „ziarist", şi fluturînd o ediţie specială, anunţă în gura mare căderea lui Kerenski şi sfîrşitul apropiat al Kaiserului.

Acestea constituie, în mare, lanţul faptic al naraţiunii. Cum se vede, avem de a face cu o carte de acţiune, unde întîmplările neobişnuite ale protagoniştilor, situaţiile limită se succed într-un ritm aidoma filmului de aventuri. Povestirea, căci credem că este mai curînd o povestire amplă decît un roman propriu zis, se citeşte cu interes, dintr-odată. Episoadele se înlănţuie firesc, cu minime reveniri, de altfel mai întotdeauna potrivite. Faptul acesta atestă desigur mature calităţi de constructor, dar e, fără îndoială, mult mai semnificativ. După cum remarca şi Ov. S. Crohmălniceanu în cronica sa din *Gazeta literară*, Zaharia Stancu a avut, de astă dată, o „justă intuiţie epică". El a optat pentru o asemenea manieră narativă, nu pentru a demonstra, să zicem, o anume virtuozitate, ci datorită faptului că şi-a dat seama că aceasta este în perfect acord cu timpul redus de desfăşurare a acţiunii. Să nu se uite apoi că întîmplările sînt povestite din perspectiva lui Darie care retrăieşte grozăviile războiului. De aici credem că şi derivă fiorul de autenticitate ce caracterizează întreaga povestire. Făcînd o asemenea aserţiune, nu ne gîndim numai la marile scene de luptă, desfăşurate precipitat (învălmăşeala apocaliptică a oamenilor şi animalelor în timpul bombardamentului efectuat de avioanele franceze; lupta crîncenă şi inegală între ţăranii unui sat balcanic şi trupele perfect înarmate ale nemţilor şi austriecilor etc.), ci la orice amănunt, orice detaliu ce ţine de cadrul sau comportamentul intim al personajelor. Toate sînt văzute şi redate din optica specifică a celui care, trecînd printr-un decor funerar, este într-o continuă luptă cu moartea. Sînt memorabile paginile unde se descriu atrocităţile comise de armatele

imperiului habsburgic într-un sat sîrbesc. Spînzurătorile ridicate în mijlocul pieţelor, pentru a aminti locuitorilor calitatea lor de învinşi, sînt parcă stampe desprinse din întunecatul trecut medieval. Oamenii gonind îngroziţi, asemenea animalelor urmărite de gloanţe, constituie imagini cutremurătoare. În timpul războiului, fiinţele umane sînt coborîte la acelaşi numitor, preocupările lor fiind reduse la una elementară: dorinţa de a trăi cu orice preţ, folosind orice mijloc. Pentru a-şi astîmpăra foamea, Diplomatul e gata să-l ucidă pe cel ce n-ar vrea să-i cedeze o bucată de pîine. Darie ajunge odată în pragul morţii numai pentru că cineva vrea să-i ia ghetele scîlciate. Adăugaţi acestor exemple, cu mult mai numeroase în carte, atmosfera apăsătoare a războiului, şi veţi avea imaginea a ceea ce Zaharia Stancu a numit „jocul cu moartea". Căutînd să releve o asemenea idee, e firesc deci ca prozatorul să-şi învăluie personajele într-o lumină crudă ce estompează orice atribut omenesc. De aceea dialogul ia doar forma unui brutal schimb de cuvinte, iar scenele mai umane au o semnificaţie cu totul primară. Fără îndoială că absurditatea, caracterul odios al războiului sînt potenţate şi prin factura tipologică a personajelor. Eroii cu excepţia lui Darie, de altminteri un adolescent inconştient, sînt nişte borfaşi ai Bucureştilor din anul 1917. Ei nu deţin o înţelegere, fie şi elementară, a rosturilor societăţii şi nu fac altceva decît să continuie, în contextul vieţii de război, o existenţă promiscuă, pigmentată din plin cu noi fărădelegi. Astfel cadrul general al timpului şi evoluţia lor se găsesc într-o revelatoare corelaţie.

Apreciind această latură a cărţii — cea mai valoroasă — nu putem să nu ne întrebăm însă: care este, în ultimă instanţă, semnificaţia majoră a *Jocului cu moartea*, ce idei conturează? Se va răspunde, după cum am răspuns şi noi, că se demască, fără nici-o reticenţă, războiul şi urmările lui. Dar despre ce război e vorba? Privită sub un asemenea unghi, povestirea este destul de imprecisă. Desigur, ar fi nefiresc să-i cerem Diplomatului, sau celor de teapa lui, teoretizări, idei clare despre măcelul provocat de imperialişti în anul 1914. Nu numai pentru că evoluţia lui, şi a celorlalţi, se înscrie pe o linie lăturalnică, înafara socie-

tății, ci, în primul rînd, datorită faptului că purtătorul de cuvînt al autorului, dacă ne putem exprima astfel, este Darie. Dar nici acesta nu e înzestrat cu un potențial ideologic, cît de cît limpede. Și revelator e faptul că el își începe și termină odiseia în același punct: după ce a cutreierat țările balcanice, se întoarce în București pentru a vinde din nou ziarul. E adevărat, povestirea deschide, prin anunțurile eroului, o anume perspectivă. Trebuie să spunem că perspectiva aceasta (realizată, de altfel, informativ, printr-o singură frază) nu poate asigura *Jocului cu moartea* o finalitate deosebită. Apoi, fapt esențial, întregul comportament al lui Darie prezintă multe similtudini cu cel al Diplomatului, Siteavului, Noe Dodu etc. Crezul lui e formulat în cîteva cuvinte: să nu ai încredere în nimeni, să nu-ți fie milă de oameni, să urăști, iar, dacă ești atacat, să ucizi. Nu ezită, de pildă, să-l înjunghie pe Cosîmbescu, sau să-i administreze bătăi crîncene, ori de cîte ori se simte jignit. Desigur mediul ambiant nu e de natură să-l umanizeze, dimpotrivă. Dar atunci de ce-și mai disprețuiește „tovarășii" în preajma cărora e obligat să trăiască, în ce constă deosebirea dintre el și aceștia? Colindînd, alături de Diplomat, pădurile devastate de război, Darie are nu odată prilejul să-l vadă „la lucru" pe cel care și-a omorît familia din „plictiseală". Ce atitudine ia? O atitudine de contemplare pasivă, de totală acceptare a oricăror matrapazlîcuri. Astfel semnificația simbolică a acestui cuplu uman (sesizabilă, ca intenție, în ordinea definirii integrității caracterologice a lui Darie) este ratată. Crimele de care ia cunoștință protagonistul, la tot pasul, nu se repercutează, într-o ordine inversă, în forul său interior, ci-l duc, în mod curios, la o accentuată încrîncenare, la adoptarea unei nefaste conduite etice. Numeroasele simboluri ale cărții, unele fraze metaforice constituie și ele o mărturie grăitoare în acest sens. Neînzestrîndu-l pe Darie cu un ideal moral pozitiv, rezervîndu-i acestuia doar rolul de contemplator, Zaharia Stancu și-a redus cîmpul de investigație politico-socială și, implicit, semnificația povestirii.

În ansamblu, *Jocul cu moartea* rămîne însă o carte

bună ce atestă un observator deosebit de perspicace, un artist ce discerne și consemnează faptele în toată minuția lor. Și, îndeosebi, un prozator liric de calitate.

1962

PĂDUREA NEBUNĂ

Pădurea nebună continuă și ea destinul lui Darie, început în *Desculț* și urmărit apoi în *Florile pămîntului* și *Jocul cu moartea*. E bine să precizăm că nu e vorba de un roman în mai multe volume, ci de un ciclu de romane al cărui fir axial rezidă, cum lesne se poate constata, în preocuparea expresă a prozatorului de a situa în centrul narațiunii unul și același personaj, pe cunoscutul Darie. Faptul că și recenta narațiune nu se încheie printr-un final evident, ne îndreptățește să credem că avem de a face cu un ciclu „deschis“, cu vaste posibilități de îmbogățire. Afirmînd aceasta, nu ne referim numai la ordinea cronologică privind povestirea vieții eroului, ajunsă abia în pragul maturității, ci mai ales la „decorul“ inedit al fiecărei noi piese componente, la mediul social mereu schimbat. Se pare că dincolo de imaginarea destinului specific al protagonistului, prozatorul intenționează de fapt elaborarea unei ample fresce a societății noastre dintr-un trecut nu prea îndepărtat. De aceea, dacă am căuta similitudini în ceea ce privește formula abordată, am aminti, în primul rînd, nu ciclul *Forsyte Saga* de Galsworthy, ci *Comedia umană* a lui Balzac. În aceasta din urmă întîlnim personaje care circulă dintr-un roman într-altul, dar, se știe, autorul *Verișoarei Bette* nu și-a propus numai o asemenea coordonată, destul de nesemnificativă, în fond, în ansamblul operei sale, ținta finală fiind aceea a unei istorii cuprinzătoare a societății franceze dintr-o anumită perioadă istorică. Zaharia Stancu, deși mînuiește un singur personaj, pe care, pentru a-l descrie cît mai complet, îl conduce în cele mai diverse acțiuni, îl plimbă printre cele mai variate categorii umane — nu țintește nici el altceva,

decît să ne dea o privire de ansamblu asupra societății românești de la 1907 încoace. Pînă acum avem romanul tragicei răscoale țărănești de la începutul secolului (*Desculț*), romanul primului război mondial, în cîteva din aspectele sale mai puțin cunoscute (*Jocul cu moartea*) și acela al provinciei (*Pădurea nebună*).

Probabil că „asemănările“ de mai sus vor părea unora oarecum forțate. De aceea repetăm că nu ne-am referit decît la o modalitate arhitectonică, și ea luată într-o accepțiune destul de labilă. Ținem să subliniem aceasta întrucît ne dăm seama, bineînțeles, că ciclul inițiat prin *Desculț* ar trebui discutat din perspectiva teoretică a romanului-confesiune. Asemenea comentarii, nu odată pertinente, s-au făcut însă și nu considerăm necesar să le reluăm. Oportun ni se pare, atît timp cît ne îndreptăm atenția doar asupra protagonistului, să vedem în ce măsură și-a păstrat el, în ultima carte, linia caracterologică dezvăluită în narațiunile anterioare. În această privință, noul comportament al lui Darie oferă cîteva surprize plăcute, profilul său moral suferind aci o substanțială restructurare. Dacă în *Jocul cu moartea* crezul său era format din principii precum: să nu ai încredere în nimeni, să nu-ți fie milă de oameni, să urăști, iar, dacă ești atacat, să ucizi — acum, în *Pădurea nebună*, el vădește o optică mai complexă și, învingîndu-și pornirile elementare de prim moment, lasă pînă la urmă să se întrevadă — e adevărat, încă pal — o adevărată iubire de oameni. Umila Valentină, fata care și-a făcut școala vieții slujind într-o casă unde „amorul“ ia forma deslănțuirii oarbe a instinctelor, îl înțelege poate cel mai bine și de aceea e singura căreia i se mărturisește: „Tu, Darie, zise Valentina, tu te asemeni cu ariciul! ... Da, cu ariciul. Cum vezi omul, te ghemui în tine și nu-ți lași la vedere decît țepii. Eu cred că ție, de fapt, îți e teamă de oameni.

— Se poate.

— De ce să-ți fie frică tocmai de oameni?

— Pentru că omului numai omul poate să-i facă rău. [...]. Adăugai:

— Să nu mi-o iei în nume de rău. Și nici să nu mă înțelegi greșit. Oamenii îmi sînt dragi. Însă ... Mi s-au întîmplat multe. Au dat prea mulți în mine. Fiecare a dat

cu ce-a nimerit. Unii cu pumnii, alții cu parul". Eroul nu mai e dur, ci doar circumspect. Viața l-a învățat să aleagă între bine și rău. Comentînd *Jocul cu moartea*, în cronica precedentă, spuneam că Darie nu se deosebește în fond de tovarășii săi, toți niște specimene aparținînd celor mai periferice laturi ale societății. Că acțiunile criminale de care ia cunoștință în timpul peregrinărilor sale nu se repercutează, într-o ordine inversă, în forul său interior, ci-l duc, în mod curios, la o accentuată încrîncenare, la adoptarea unei nefaste conduite etice. Cum am lăsat să se înțeleagă, în *Pădurea nebună* eroul apare schimbat „în bine", fapt normal care se datorește tocmai „prelucrării" conștiente a numeroaselor și variatelor sale observații asupra vieții. Așa se face că aspirațiile lui spre lumină, dorul nestăvilit de poezie și frumos omenesc ni se înfățișează acum drept principale trăsături ale caracterului său. Spre exemplificare, ne-am referi la episodul dobrogean din viața lui Darie, episod care în pofida faptului că apare ca o rememorare a personajului, ocupă totuși, în prezentul roman, aproape jumătate din numărul paginilor. Mai mult decît oriunde în altă parte, Darie este aici el însuși: un romantic incorigibil, un tînăr care pentru o frîntură de vis, pentru un moment „curat", pentru o clipă trăită entuziast, în stare să-i mobilizeze toate elanurile intime, este capabil să îndure cu stoicism orice vicisitudine. De fapt, așa cum mărturisește, el a ajuns pe pămînturile fierbinți ale Dobrogei după îndelungate peregrinări prin locuri străine — bănuim că e vorba de drumurile sale prin țările balcanice —, și s-a stabilit aci numai pentru că n-a mai putut înfrînge chemarea irezistibilă a mării. Marea îi dă posibilitatea să se regăsească, numai ea îi poate întreține și satisface dorul de necunoscut. Oprindu-se într-un sat tătăresc, are norocul s-o întîlnească pe Uruma, fata ingenuă și senzuală desprinsă parcă dintr-o pagină a unui roman fantastic. Iubirea pătimașă cu care îl înlănțuie aceasta are darul să-i dezvăluie pentru prima dată farmecul unei bucurii depline. Acum sufletul lui se potolește și i se detașează parcă de trupul pe care numai arareori îl mai vede slab și gîrbov. Simte chiar o plăcere să-l chinuie. De-aceea se supune stăpînului ca o adevărată „slugă netrebnică", munca, oricît ar fi de trud-

nică și înjositoare, reprezentînd pentru el doar prețul infim al iubirii.

Prin factura romantică a acestui episod, Zaharia Stancu demonstrează că este de fapt un liric profund, că poezia scrisului său nu se datorește numai amprentei specifice a protagonistului, ci că își găsește originea în chiar optica sa asupra universului uman. Evident, lirismul nu țîșnește în fraze ad hoc, cu valoare independentă, ci e topit mai întotdeauna în personajul în discuție. (Proza sa e la urma urmei o evocare lirică). Există însă și cazuri cînd efuziunile poetice nu sînt încorporate armonios în narațiune, cînd, așa cum se putea remarca mai ales în *Jocul cu moartea*, ele ne apar ca o supralicitare a unor trăiri euforice puse pe seama lui Darie. E cazul conversațiilor acestuia cu vîntul, cu soarele, cu primăvara, unde impresia de artificios e destul de puternică. Dar asemenea exagerări sînt puține la număr și nu impietează nici pe departe asupra undei lirice de bună calitate din *Pădurea nebună*.

O obiecție ceva mai serioasă ar viza ordonarea materialului. Nu se prea înțelege de ce narațiunea dedicată orășelului Rușii de Vede a fost întreruptă prin capitolele dobrogene, care, cronologic, sînt anterioare principalului filon faptic. Ar fi fost desigur mai firesc, — și povestirea ar fi cîștigat în cursivitate — dacă romanul ar fi debutat, eventual, cu episodul de pe malul mării, și s-ar fi renunțat la alternarea oarecum întîmplătoare a planurilor trecut-prezent. Argumentul cum că avem de a face cu un flux al memoriei, că proiectările în trecut sînt cerute de diversele stări sufletești ale personajului — nu ni se pare rezistent. În forma actuală, cartea dă impresia de alipire a două fire narative, unde cel poetic, comentat de noi, constituie o povestire cu valoare proprie.

Ca roman al provinciei, *Pădurea nebună* nu prezintă, aparent, deosebiri substanțiale față de cărțile cunoscute pe această temă. Întîlnim și aici comercianți și prăvăliași puși pe înavuțire, pentru care o masă la grădina orășelului, unde cîntă o orchestră adusă „cu mari sacrificii" pentru „onor public", reprezintă cel mai evident semn al „ajungerii"; fete îmbătrînite pretimpuriu în așteptarea unor soți ce nu vor să se arate sau adolescente înșelate în dragoste și de aceea sfîrșind prin sinucideri spectaculoase;

pensionare ale casei de toleranță; borfași și trepăduși, elementele specifice dintotdeauna lumpenului, gazetari și politicieni panglicari, „cetățeni" cu „electorale" „convingătoare", profesori și dăscălași viciați de morbul invidiei, ministeriabili filotimi, plutonieri îngîmfați cu cocoane boite, și, firește, jandarmi smeriți în fața diverșilor „domni", sau straşnici păzitori ai ordinei publice cînd muncitorii își reclamă drepturile. Nu lipsește, prin urmare, nici o categorie „clasică" a mediului propus observației. Totuși, romanul poartă însemnele unei paternități specifice, este creația lui Zaharia Stancu. În ce constă aceasta? Fără îndoială, în faptul că totul este văzut de Darie, că toate scenele descrise reprezintă de fapt observațiile sale asupra orășelului. El a venit în Rușii de Vede ca să-și dea examenele pentru primele două-trei clase de liceu. Nu-și omoară însă timpul tocind cărțile de istorie și geografie (lecturile sale depășesc cu mult cerințele școlare) și colindă străzile de dimineața pînă seara. Ceea ce vede, și, evident, povestește, constituie latura „citadină" a romanului. Așa dar, nici chiar în acest compartiment nu avem de a face cu o relatare „obiectivă" propriu-zisă. Fiecare element faptic întîlnit este comentat de Darie în felul său distinct, adică prin prisma bogatei și tristei lui experiențe de viață. Unchiul Tone, de pildă, nu-l impresionează cu al său „birt economic" și-l părăsește scîrbit cînd își dă seama că și-a adunat averea printr-o zgîrcenie harpagonică. De altfel, simte o repulsie organică față de parveniți. Revelatoare e, în această privință, întîlnirea lui cu Dobrică Tunsu, un fost „paria", care o dată devenit negustor și agricultor (adică proprietar de pămînturi), nu se sfiește să-și bată crîncen ucenicii și să dea bani cu dobîndă. Cel mai mult îl înspăimîntă însă rudele din partea unchiului. La moartea acestuia, fiii și nepoții nici nu mimează măcar tristețea unei „pierderi ireparabile" și, pînă a nu scoate cadavrul din casă, încep crîncena bătălie pentru moștenire. E limpede deci că Darie nu poate rămîne printre ei și-și caută cu grabă noi drumuri. Ceva mai bine se simte între cei înșelați de viață. Discută bunăoară o noapte întreagă cu surorile Scutelnicu, umile cusătorese și cvasi-prostituate, sau îi face vizite unei foste iubite, Zoe, acum mamă a doi copii și soție bătută zilnic de un bărbat care

nu refuză farmecele soacrei. Valentina, servitoarea de la casa cu fete a orașului, îl atrage mai mult. L-a cucerit voința ei de a răzbate în viață prin învățătură. Toți aceia pe care îi simpatizează nu-l pot reține însă în preajma lor, pentru că toți, într-un fel sau altul, sînt măcinați de filozofia resemnării, pentru că toți își dezvăluie „cusururi" care îl dezgustă. Valentina se dovedește a fi totuși o persoană de la madam Harnik, și rupe cu brutalitate vraja unei plimbări prin pădure, iar Despa, școlărița stranie și plină de viață, nu este decît o fată „amăgită" de Timon, profesorul de franceză. Unde să meargă, spre ce orizonturi să se îndrepte? Participă, absolut întîmplător la o adunare a muncitorilor, dar cînd apar jandarmii, fuge înspăimîntat, spunîndu-și că pentru moment nu este capabil de nimic pozitiv.

Darie este un călător care contemplă și uneori studiază cu interes viața. De aceea, am spune că deși, în privința aspirațiilor și elanurilor lui nestăvilite spre plenitudine și frumos, constituie o apariție singulară în mediul descris, în ceea ce privește concepția despre viață, el nu se ridică totuși prea mult deasupra celor întîlniți. Își caută încă drumul propriu. Prin unele pagini — acelea unde e vorba de preocupările scriitoricești ale eroului — romanul pare a da cîteva indicii. Așteptăm deci cu interes continuarea ciclului, care proiectînd destinul lui Darie pe ecranul diverselor categorii umane, se va constitui într-o amplă frescă.

1963

Marin Preda

ÎNDRĂZNEALA

Dacă aş ajunge vreodată în satul de baştină al eroilor din *Moromeţii,* n-aş fi de loc uimit să-l întîlnesc pe Ilie Moromete. Dacă nu l-aş vedea plimbîndu-se agale pe uliţa cea mare, trecînd nepăsător printre oamenii pe care nu-i vede şi nu-i salută, l-aş căuta deîndată acasă, şi poate că l-aş găsi în faţa porţii, călare pe stănoaga ce-i ţine loc de chaise-longue. Dacă n-ar fi aici, şi nici în grădină stînd de vorbă cu Bălosu despre vînzarea unui pom, m-aş îndrepta spre fierăria lui Jocan. Aici l-aş găsi fără îndoială, mai ales că vizita mea s-ar petrece în dimineaţa unei duminеci. Aş avea în faţă un Moromete dintre cei mai... moromeţieni. Cu ziarul în mînă, dar citind parcă mai mult printre rînduri, el domină adunarea politică. Toţi îl ascultă cu atenţie şi se întreabă cu nemărginită uimire cum de le ştie Ilie pe toate, cum poate el tălmăci, la un diapazon invariabil umoristic, cele mai spinoase probleme privind politica dinăuntru şi dinafară a statului nostru. Cînd vreun membru al adunării nu se arată prea mulţumit de interpretările prompte ale prezidentului, Moromete îl repede scurt, dînd glas vreunuia din cunoscutele sale aforisme referitoare la cei care se trezesc vorbind, fără o prealabilă meditaţie. În sfîrşit, dacă n-aş avea norocul să-l întîlnesc nici pe stradă, nici acasă şi nici la fierărie, dacă vizita mea s-ar petrece la cîţiva ani după păţaniile pe care i le ştiu parcă dintotdeauna, m-aş îndrepta spre ogoarele din marginea satului. Şi l-aş zări încă de departe, aşezat pe o piatră de hotar, căzut în plasa unor gînduri negre, fără putinţă de deslegare. Nu l-aş deranja. Ştiu că are necazuri mari, ştiu că l-au părăsit copiii, că „fonciirea", de atîtea ori amînată, prin tertipuri ingenioase, acum trebuie plătită. Mai ştiu că şi-a pierdut încrederea în el şi că, derulîndu-şi

firul existenţei, a constatat întîi cu uimire, apoi cu ciudă, şi în urmă cu regret şi tristeţe că toată viaţa n-a făcut altceva decît să clădească planuri pe nisip...

. . . .

Fără îndoială, acestea nu sînt decît simple reflecţii ale unui cititor cucerit de viaţa debordantă a operei lui Marin Preda, şi ele nu explică — din punct de vedere critic — arta prozatorului. Dacă ni le-am permis totuşi, este pentru că am identificat în Anton Modan, eroul *Îndrăznelii*, cam aceeaşi substanţă din care şi-au tras viaţa Ilie Barbu, Ilie Moromete ori Vasile Bodescu.

O trecere a unor episoade sau eroi — în cadrul aceleiaşi teme — dintr-o operă într-alta s-a mai observat la Marin Preda. *Moromeţii* reiau, pe multiple şi ample planuri, nucleul dramatic al unei schiţe cuprinse în *Întîlnirea din pămînturi*. Moromete însuşi, păstrînd proporţiile şi avînd în vedere conjunctura socială specifică a timpului în care evoluiază, face parte din familia temperamentală a lui Ilie Barbu, caracterizat prin integritate morală. Acelaşi lucru e de spus despre Vasile Bodescu.

În sfîrşit, Anton Modan, ţăranul sărac, umilit de-a condiţie socială inferioară, nu este, caracterologic vorbind, decît un Moromete care, ajungînd combatant activ în timpul ultimei conflagraţii mondiale, parcurge, în virtutea fondului său intim sănătos, „drumul spinos al înţelegerii" despre care vorbea Mihail Sadoveanu. Nuvela a preluat de altfel din *Moromeţii* chiar unele momente epice sau psihologice. Astfel, debutul *Îndrăznelii* reia succint poemul în proză dedicat în roman secerişului. (Din poezia generată de pregătirile parcă rituale ale ţăranilor cuprinşi de febra acestui eveniment, n-a mai rămas însă în *Îndrăzneala* decît o nelinişte penibilă. Anton Modan n-are de secerat decît un pogon, iar la căruţă, în lipsa cailor, se vede silit să înjuge o vacă şi o viţea, care-l face să se simtă ridicol şi-l împietresc în muţenie). Stînjenirea morală pe care o încearcă apoi Modan, cînd îşi dă seama de imposibilitatea păstrării demnităţii sale, corespunde momentului final al *Moromeţilor*, în care eroul descoperă cu groază resorturile unei lumi ostile.

Nou în *Îndrăzneala* nu este aşa dar eroul şi modul de

elaborare artistică a acestuia, tipul său caracterologic fiindu-ne de-acum familiar. Nou este, în mare parte, mediul în care evoluiază Modan — cazarma, societatea citadină și războiul. Autorul a căutat să se elibereze de sub „tirania“ lui Moromete și să înfățișeze, prin intermediul evenimentelor cuprinse între anii '39—'45, rolul țărănimii noastre în eliberarea patriei și distrugerea finală a armatelor hitleriste. Pentru aceasta, evident, prozatorul a ales un personaj care în afara faptului că trăiește unele experiențe inedite, prilejuite de lumea prin care trece, nu se îndepărtează prea mult de țăranul atît de personal al lui Marin Preda.

Nou, cu desăvîrșire nou în *Îndrăzneala* este modul în care a intuit Marin Preda relațiile ce se stabilesc între muncitori și țărani în procesul de clarificare politică a celor din urmă. Marin Preda și-a dat seama că țăranului nostru îi repugnă frazele și că restructurarea ideologică a mentalității sale nu poate fi nici un caz doar efectul miraculos al unor dispute de principii. În timpul războiului și încă mulți ani după aceea, țărănimea a parcurs un drum greu, presărat cu îndoieli, uneori chinuitoare. De aceea, ținînd seama de momentul istoric al acțiunii și de neaderența — pe atunci vizibilă — a țărănimii la discuțiile teoretice (aceasta recurgînd, în asemenea împrejurări, la disimulare sau chiar dedublare), Marin Preda „l-a ferit“ pe Modan de acțiunile lămuritoare ale lui Mihoc și a căutat să realizeze pe linia perspicacei sale intuiții sociologice, transformarea mentalității țărănești nu atît ca revers al unor momente teoretice, cît ca un salt calitativ al acumulării unor hotărîtoare experiențe personale. Uneori autorul a mizat însă prea mult pe caracterul revelator al întîmplărilor lui Modan, neglijînd analiza și descrierea corespunzătoare a mediului social ambiant, a locurilor prin care trece acesta, a oamenilor noi cu care putea veni în contact. Așa se și explică existența a numeroase hiaturi între „capitolele“ nodale din transformarea psihologică a eroului — cititorul trebuind să le completeze din imaginație —, inconsistența artistică a figurilor de muncitori și lipsa culorii — i-am spune locale — din descrierea „teatrului de acțiune“.

Într-o naraţiune densă, uneori monologată, şi de-a lungul unor pagini nu prea numeroase, ni se înfăţişează prin urmare procesul de limpezire ideologică şi de formare a aceluia care la sfîrşitul cărţii va deveni comunistul Anton Modan. În prima secvenţă asistăm la amintitul tablou al secerişului, cînd ultragiat de către chiaburul Miuleţ, Modan are „îndrăzneala" să-l ameninţe pe acesta, dar ameninţarea „semăna cu o flacără care mai rămîne o clipă în aer deşi paiele dedesubt sînt cenuşă". El însuşi îşi dă seama că nu poate intreprinde nimic. Pradă unei deprimante stări sufleteşti pleacă la concentrare şi apoi pe front, unde trage orbeşte pentru a-şi potoli focul lăuntric. Aflînd însă că Miuleţ a ajuns primar, îşi dă seama că lupta sa e inutilă: „totul e zadarnic şi fără rost pe lumea aceasta, tot ce faci se întoarce împotriva ta". Furtuna pe care o aştepta, războiul, nu schimbă nici ea nimic. După ce e trecut la o unitate sedentară, urmează luni întregi de inactivitate. Convins însă de soldatul Mihoc — un muncitor comunist — dezertează împreună şi se îndreaptă spre Bucureşti. Ajungînd în Capitală, participă la un miting unde găseşte răspuns neliniştilor sale. Aşa că, întors în satul său, el nu zăboveşte şi pleacă voluntar pe frontul de vest. Luptele din Tatra îi prilejuiesc afirmarea multiplelor sale calităţi, descoperindu-i mai ales „îndrăzneala", iniţiativa pe care dacă a mai avut-o cîndva n-a ştiut şi nici n-a putut s-o valorifice. După terminarea războiului se întoarce în sat, hotărît să înceapă o viaţă nouă, şi începe prin a se înscrie în Partidul Comunist.

Desigur, nuvela lui Marin Preda poate suscita multiple comentarii. Spaţiul restrîns al unei cronici nu ne permite însă să ne extindem prea mult şi ne obligă la o selectare riguroasă a problemelor. Vom căuta să răspundem unei singure chestiuni, şi anume: în ce măsură a reuşit autorul *Moromeţilor* să devină prozator citadin şi de război. Radu Popescu, pe parcursul a două substanţiale foiletoane, a discutat şi el această problemă. După ce evidenţiază numeroase pagini caracterizate prin concentrare şi analiză elevată, criticul conchide — prin relevarea unor acţiuni ale eroului insuficient încadrate în cursul general

al evenimentelor — „că odată ieșit din lumea satului, pasul său — al lui Marin Preda — e nesigur, ochiul încețoșat, și chiar urechea (excelenta sa ureche) prinde mai greu". Tonul acestei remarci caracterizează în întregime cea de a doua parte a cronicii (care se opune de altfel primei) și afirmă explicit și implicit că Marin Preda devine nesigur îndată ce părăsește satul, lumea sa familiară. În ce ne privește, credem că autorul are certe izbînzi în această nuvelă, că a procedat bine cînd și-a lărgit cîmpul de cercetare. Descrierea dramatică a luptelor la care participă eroul, ca și analiza stărilor sufletești ale soldaților din timpul unui marș de noapte (pe care Radu Popescu le caracterizează într-un mod de-a dreptul ciudat, ele părîndu-i-se doar mărturie repulsiei pe care o simte autorul, om de șes, față de deal) prilejuiesc pagini reușite. Prin urmare, „nesiguranța autorului" nu se poate explica mecanic doar prin faptul că el n-a reușit să se adapteze orașului sau războiului. Nuvela ni se pare discutabilă în părțile care altădată constituiau punctele forte ale autorului, adică analiza, motivarea psihologică și exterioară, am zice faptică, a acțiunilor eroului. Afirmînd aceasta, avem în vedere mai ales evoluția ulterioară calității de țăran a lui Modan, cînd îmbrăcîndu-și hainele cazone el devine palid și impersonal, folosind de multe ori un limbaj întîmplător. Acest lucru afectează și verosimilitatea metamorfozei spirituale pe care o înregistrează personajul, cititorul neputîndu-i acorda, în consecință, decît un credit limitat. Dar să ne explicăm.

Devenind militar, Anton Modan duce mult timp o viață inconștientă. Nu-l interesează împotriva cui și pentru cine luptă. Primind o scrisoare de acasă și aflînd despre drumul continuu „ascendent" al lui Miuleț, își dă seama că lupta sa nu mai are nici o rațiune și începe să mediteze, pentru prima oară, la mersul societății, dar nu comunică nimic celor din jur. Autorul supralicitează însă disimularea proprie țăranului în asemenea împrejurări și nu „consemnează" în suficientă măsură frămîntările eroului. Și acest fapt apare ca un hiat artistic evident, îndată ce personajul trece la atitudini manifeste. Astfel, ascultînd un ordin de zi al lui Antonescu, Modan ia cunoștință

despre acţiunile de sabotaj ale comuniştilor din ţară şi-l cuprinde un val nestăvilit de bucurie: „era limpede: — monologhează Anton — domnul Mareşal nu mai trăgea nădejde că frontul poate fi oprit, e groasă, a băgat-o pe mînecă". Şi în continuare: „Aceste două lucruri i se părură lui Anton atît de limpezi, încît în clipa cînd se comandă: rupeţi rîndurile, îl apucă de gît pe unul din prieteni, îl răsuci pe şold şi vru să-l trîntească la pămînt aşa cum fac copiii la joacă.

— E groasă, nea Ioane, strigă el". Adînca semnificaţie a acestui monolog depăşeşte priceperea lui Modan despre mecanismul societăţii. Felul în care se manifestă veselia lui, presupune o înţelegere profundă a caracterului criminal al războiului. Or Modan se găsea pe atunci mai degrabă într-o fază de dispersare ideologică. Că el nu înţelege prea mult din resorturile ascunse ale războiului, o dovedeşte şi întrebarea pe care o adresează, mai tîrziu, într-unul din desele sale momente de depresiune sufletească, comunistul Mihoc: „. . . o veni vreodată dreptate pe lumea asta?! La care Mihoc răspunde: „M-am gîndit şi eu odată la chestia asta (. . .). Cînd aştepţi ceva, nu vine. Asta e părerea mea". Menţionăm că nici acum şi nici mai tîrziu, în momentele nodale din transformarea spirituală a lui Modan, Mihoc nu influenţează hotărîtor procesul de evoluţie al protagonistului. (De altfel, metalurgistul Mihoc are şi el faţă de viaţă o atitudine parcă morometiană).

Insuficienta justificare psihologică a unor reflecţii şi începuturi de atitudini ale eroului a dus, inevitabil, spre o şi mai puţină motivare a gesturilor însemnate ale acestuia. Stîngaci şi oarecum neverosimil prin hotărîrile pe care le ia ne apare Modan mai ales în Capitală. În acest episod, eroul şi-a pierdut mult din personalitate, devenind un ţăran oarecare, uimit continuu de forfota bucureştenilor, purtat de valul mulţimii, şi semănînd, din această cauză, prea mult cu binecunoscuta figură a săteanului copleşit de metropolă. Dacă pînă acum personajul îşi precizase, într-o oarecare măsură, caracterul, de astă dată el este parcă părăsit de autor. În consecinţă, Modan nu mai e ţăranul care a pornit cîndva îndrăzneţ „cu paşi mari" şi apăsaţi, spre Miuleţ, ci un soldat comun, rătă-

cînd fără rost pe străzile marelui oraș și ajungînd, din întîmplare, chiar la un miting. Și totuși acest episod bucureștean este hotărîtor în evoluția ulterioară a eroului, pentru că ascultînd un discurs, Modan are relevația scopului imediat al vieții sale: „Da, nu acum patru ani trebuia să trag eu cu tunul, acum trebuie să trag eu cu tunul, gîndi Anton înfiorat și, în aceeași clipă simți cum țîșnește din sufletul lui o lumină mare. Eu trebuie să merg pe front, gîndi el, plutind parcă în acea lumină, eu acum trebuie să merg..." Vom adăuga însă că ni se pare prea bruscă această limpezire ideologică, ea nefiind, după cum am văzut, rezultatul calitativ al unor experiențe suficient de semnificative. De aceea și analiza prilejuită de o asemenea stare psihologică de răscruce n-a fost relevată convingător, ci a luat forma succintă de justificare imediată a acțiunii, rămînîndu-ne necunoscut complexul frămîntărilor sufletești. Angrenîndu-și deci personajul într-o situație perfect verosimilă, autorul n-a motivat nici de astă dată, convingător artistic, noua hotărîre a lui Modan.

Ar fi simplist să se considere că neverosimilitatea ce caracterizează unele din actele majore ale eroului s-ar explica doar prin nefundamentarea lor psihologică, întrucît mobilul acțiunilor unui personaj nu rezidă numai în viața sufletească a acestuia. Trebuie să menționăm deci că lumina, de multe ori pală în care se mișcă Modan, se datorește și mediului social ambiant, care îl influențează prea puțin, uneori aproape deloc. Astfel, metalurgistul și comunistul Mihoc (cu atît mai mult, fratele său, o apariție întîmplătoare) — care ar fi trebuit să grăbească procesul de clarificare a lui Modan — nu depășește unele cunoscute imagini neconvingătoare ale eroilor pozitivi.

În sfîrșit, descriind, de multe ori cu minuțiozitate, luptele la care a participat Modan pe frontul de vest, autorul insistă în prezentarea mediului social și subliniază adecvat elanul unor ofițeri, dar nu pomenește nimic despre idealurile patriotice ale acestora și mai ales despre comuniștii români care s-au acoperit de glorie pe meleagurile Cehoslovaciei. („Eroul Petre Gheorghe a murit chiar în Munții Tatra, unde luptă și Modan", afirmă cronicarul *Contemporanului*. Probabil însă că Radu Popescu

intenţiona să se refere la Constantin Godeanu sau la Ion Ion, întrucît Petre Gheorghe a fost schingiuit şi apoi asasinat, de autorităţile antonesciene, lîngă Ploieşti, în 8 februarie 1943). Absenţa luptătorilor comunişti în acest episod apare cu atît mai mult o gravă lacună, cu cît, întors acasă, Modan se înscrie în Partidul Comunist, or, fără relevarea relaţiilor pe care le-ar fi putut avea acesta cu comuniştii, hotărîrea sa ni se pare mai mult un gest spontan.

Arătînd umbrele ce-l învăluie pe Anton Modan, n-am vrea să se înţeleagă că autorul a suferit un eşec. Şi în *Îndrăzneala* Marin Preda a rămas acelaşi prodigios artist al cuvîntului, care se evidenţiază îndeosebi prin sobrietate şi — cu toate că, nu în prea multe pagini — prin analiză. Părţile mai puţin realizate vizează în general acele acte ale eroului care trebuiau justificate de mediul ambiant, muncitoresc şi militar. Or, cum muncitorii şi soldaţii sînt pentru autor cunoştinţe încă nefamiliare este explicabil, într-o oarecare măsură, ca aceştia să nu intervină prea des în destinul personajului principal. Autorul a creat totuşi unele momente reuşite în acest domeniu şi — pentru a evita concluziile pripite şi aplicarea de etichete — ele nu trebuie neglijate atunci cînd se comentează episoadele „ţărăneşti" ale nuvelei. Aceasta cu atît mai mult cu cît Marin Preda realizează — trebuie s-o spunem, şi de astă dată — pagini deosebit de frumoase ori de cîte ori vine în contact cu lumea satului. Amintim iarăşi, în această privinţă, începutul nuvelei, unde într-un stil sobru, de notaţie cinematografică, se redau tablouri cuprinzătoare, încărcate de semnificaţii adînci. Sîntem în curtea lui Anton Modan. Obiectivul artistic înregistrează succesiv gesturile trunchiate şi cuvintele repezite ale eroului, sugerînd astfel ritualul elementar, păgîn al pregătirilor pentru seceriş. Alura sărbătorească a acestui eveniment este treptat estompată şi apoi brusc pulverizată prin sublinierea, într-o manieră alternativ tragică şi comică, a posibilităţilor materiale reduse şi aproape învăluite în ridicol ale protagonistului. În continuare, scena înfruntării lui Anton şi Miuleţ, la seceriş, este realizată în aceeaşi manieră cinematografică a reţinerii gestului revelatoriu, evidenţiindu-se cu forţă zbuciumul sufletesc al lui Anton.

De remarcat că, făcînd dovada unei subtile înțelegeri a sufletului omenesc și intuind perfect atitudinile diverse ale țăranilor, autorul a înfățișat suferința morală a lui Anton nu atît prin intermediul monologului, cît prin transcrierea concentrată a reacțiilor verbale și chiar organice ale asistenței.

Apelînd la elementele familiare ale universului țărănesc, Marin Preda oferă cititorului pagini de mare sensibilitate. Sînt citabile în această privință pasajele care înfățișează greutățile și mizeriile cotidiene ale soldaților pe front. Acestea nu se realizează printr-o notare directă, ci prin comentarii care certifică încă odată observația profundă a autorului, adevărul omenesc pe care ni-l relevă printr-o participare directă la soarta personajului: „De ce oare mereu trebuie să te smulgi somnului și mereu să mergi spre ceva?... Ai fost aseară le ea, ai stat cuibărit cu ea în fînar, ai ținut-o în brațe și ai strîns-o, și ea s-a lipit de inima ta și ai stat... ai stat.. Sufletul se înfricoșa parcă de atîta bucurie. Și te-ai întors acasă tîrziu, și abia ai apucat să ațipești, și iată că nimeni n-are milă de tine, nici tata, nici fratele mai mare și nici măcar mama, toți sar cu gura să te scoli, să te scoli, să te scoli... Hai, Ionică, hai, băiatule, hai că dormi la prînz, rîde lumea de noi, rîd fetele, mă... Și e frig, bruma a căzut de o palmă, căruța aleargă peste cîmp, caii sforăie și iată cocenii de porumb, umezi, înghețați de brumă, pune mîna pe seceră și taie, taie cît sînt umezi, taie cît nu iese soarele... Și e frig, și cerul e plumburiu și gîndul la ea face să ți se umfle pieptul, și inima o cheamă... Numai ea ar ști cum să-ți alunge oboseala, numai ea..."

1960

RISIPITORII

Așteptat, cu un interes puțin obișnuit, romanul *Risipitorii* confirmă autoritatea prestigioasă a celui care ne-a dăruit, cu ani în urmă, inegalabila monografie moromețiană, și constituie un succes al literaturii noastre noi. Probabil că în primul rînd s-ar cuveni remarcată capaci-

tatea de adaptare a scriitorului, adică autenticitatea cu care e urmărită, de astă dată, viața citadină. Și pe drept cuvînt, întrucît alături de Eugen Barbu, nu prea cunoaștem alți scriitori care să dovedească un spirit de pătrundere la fel de adînc, în medii sociale atît de diferite, cum sînt cel orășenesc și rural. Dincolo de performanța saltului tematic, de reținut ni se pare însă, în *Risipitorii*, mai ales îndemînarea, abilitatea dovedită în cuprinderea fenomenelor esențiale ale construcției socialiste, în generalizarea lor, în patosul cu care se dezbat cîteva dintre cele mai delicate și caracteristice probleme ale zilelor noastre. *Risipitorii* e unul dintre romanele unde autorul nu inserează scene de producție numai de dragul tematicii sau pentru a completa fișele personajelor cu atribuite profesionale; unde incursiunile în diverse medii sociale nu se fac în virtutea unor „intenții" de întregire a universului uman; unde mînuirea unui buchet de personaje, foarte diferite ca mentalitate și preocupări obștești, nu țintește o „frescă" prin aglomerare; și unde, în sfîrșit, episoadele rezervate „foștilor" nu constituie un prilej de desfășurare suculentă a imaginației, iar personajele pozitive (în speță activiști) nu au doar rolul ingrat de factotum. Totul decurge cu necesitate din ideea de bază: aceea de a înfățișa la modul sintetic lumea complexă a societății noastre de prin anii 1951—1952. Așa se face că atunci cînd îl „deplasează", bunăoară, pe Petre Sterian — un fost muncitor la Atelierele din Grivița, participant la mișcările muncitorești din anii 30—40 și apoi, după Eliberare, activist pe tărîm sindical — într-un sat din preajma Capitalei pentru a pune ordine în conducerea unui sfat popular ajuns pe mîna cîtorva carieriști și a contribui, implicit, la înjghebarea gospodăriei colective, autorul realizează, în numai ctîeva pagini, mult mai mult decît o nouă etapă din existența unui destin. Desigur evoluția lui Petre Sterian la țară ne dă prilejul să constatăm, înainte de toate intrasigența caracteristică muncitorului evoluat, conduita fermă a eroului pe care sciitorul ne-o prezintă ca atare de-a lungul întregii biografii. Prin bogatul material faptic investit în această serie de episoade, romanul dobîndește însă o nouă coordonată. Lectorul ia cunoștință de mentalitatea limitată a unor țărani, își dă seama că procesul

de colectivizare s-a desfăşurat cu destule sinuozităţi şi că nu s-a înfăptuit de la sine, cum au lăsat să se înţeleagă nu puţini dintre scriitorii noştri în schiţele, nuvelele şi romanele lor. Integrarea în cooperativă presupune repudierea unui ancestral şi retardat crez social şi de aceea greutăţile întîmpinate de activişti nu puteau fi nici ele învinse, cu una cu două, în urma cîtorva şedinţe de „lămurire". Marin Preda aruncă o lumină restrinsă, dar puternică asupra acestui proces. Se poate observa de altfel că personajele sînt astfel construite încît prin evoluţia lor să prilejuiască relevarea unor momente cheie din construcţia socialismului. Activitatea de teren pe care o desfăşoară Constanţa pentru trezirea maselor la cultură se concretizează, de pildă, în cîteva secvenţe memorabile despre munca de alfabetizare. Fireşte, şi aici, elementul biografic îndeplineşte, în primul rînd, un rol de argumentare strict artistic (extenuată, eroina va ajunge în spital). Adevărul cu care sînt descrise însă tribulaţiile personajului ridică momentul în discuţie la un apreciabil nivel generalizator. Pentru că acel ce n-a fost angrenat într-o asemenea muncă, abia acum îşi dă seama că procesul de alfabetizare n-a fost doar un moment „poetic" trecător şi că s-a desfăşurat uneori în condiţii subumane. (Tonul, pe alocuri de un umor grotesc, subliniează tocmai acest fapt). În ordinea relevată mai sus, a angrenării personajelor în procese social-economice esenţiale şi, prin aceasta, a desprinderii unor semnificaţii etico-ideologice, pot fi citate aproape toate momentele epice din roman. Amintim astfel că evoluţia doctorilor Sîrbu şi Munteanu dă ocazie la evocarea pătrunzătoare a unei realităţi care, în anii aleşi de autor, depăşea saloanele unei clinici oarecare. De altfel „activitatea" depusă de şefa de lucrări în spitalul neurologic e reluată, pe un plan corespunzător, şi în marea uzină în care pătrundem odată cu Vale, prin demascarea matrapazlîcurilor practicate de responsabilul cu aprovizionarea. În aceeaşi uzină o întîlnim pe Mimi Arvanitache, un produs ciudat al „foştilor". Ea, dar mai ales Vale, ne proiectează, pentru un timp, într-o lume anacronică şi ridicolă (reprezentată de familia Arvanitache şi Anny Holinger), ce-şi prelungeşte inconştient existenţa într-o colectivitate ce-i rămîne străină.

Prin intermediul acestor categorii umane s-a ajuns la prezentarea unora dintre principalele aspecte politice, ideologice și morale caracteristice timpului. Faptul a fost posibil, printre altele, întrucît autorul și-a propus, înainte de toate, o reflectare, am zice „analitică" a realității. Dincolo de fenomenul în sine, pe el îl interesează îndeosebi semnificațiile acestuia, urmărite și implicațiile de ordin psihologic. Eroii acționează, sînt angrenați efectiv în producție dar nu se insistă prea mult într-o astfel de direcție. Marin Preda are în vedere mai ales reacția intimă a omului față de evenimente, atitudinea lui etică. De aici și locul dominant acordat în roman momentelor de analiză. De aici, cu alte cuvinte, lipsa unei clasice desfășurări narative. În ultimă instanță, cartea ne apare ca o suită de nuclee epice (sau pretexte analitice) cu o continuitate nu întotdeauna ușor sesizabilă. Aceasta fiind formula arhitectonică e firesc deci ca acțiunea să prezinte numeroase întreruperi și „decalaje" în proporționarea în timp a diverselor elemente fabulatorii. Totuși, romanul dă impesia unui ansamblu destul de armonios. Explicația credem că o găsim în viziunea cu adevărat contemporană a autorului, în intențiile teoretice și chiar polemice ce-au stat la baza romanului. Viziunea și intențiile amintite s-au concretizat în contextul unor dezbateri care, indiferent de relațiile dintre destine, au contribuit, prin suprapunerea sau caracterul lor contrastant, la realizarea unei „monografii spirituale", a omului contemporan.

Iată de ce credem că organicitatea romanului e legată în exclusivitate de această monografie spirituală. Și, ca să continuăm ideea, pe un alt plan, iată de ce eroii sînt posesorii unor simțăminte tulburătoare pe care le „risipesc" generos în orice act al vieții lor, în munca susținută, în prietenia durabilă, în iubirea pasionată dar controlată de rațiune. În sfîrșit, iată de ce imaginea societății cotidiene se încheagă printr-o succesiune de elemente dintre cele mai diferite. Căci Marin Preda descoperă ecouri deosebite în orice atribut al vieții și insistă în egală măsură asupra maladiei (vezi episodul corespunzător din destinul Constanței) ca și asupra divergențelor, mai mult sau mai puțin tranșante, dintre generații, găsește prilejul să vorbească convingător despre pasiunea nobilă a lec-

turii și oferă cîteva admirabile lecții de inițiere în domeniul plasticii sau al muzicii. Toate acestea, și încă multe altele, sînt legate de tonul de dezbatere, de intențiile moralizatoare anunțate chiar în titlul romanului. În fond, *Risipitorii* e un manual de etică socialistă. Autorul atrage îndeosebi atenția tinerilor asupra răspunderii pe care o au în societate. Ei au intrat într-o lume ce oferă condiții optime de dezvoltare multilaterală și reușitele sau insuccesele lor depind, în exclusivitate, doar de seriozitatea modului lor de viață. „Risipirea" energiei, a sentimentelor, atît de caracteristică tinereții, trebuie să treacă întotdeauna prin filiera cerebrală autoanaliza, examenul moral fiind momente necesare în viața de zi de zi. Activitatea în producție, dragostea, prietenia, discuțiile despre artă, distracțiile mai mult sau mai puțin elevate pot concura la realizarea unei existențe depline numai dacă aceste atribute sînt privite sub aspectul lor fundamental, dacă sînt considerate domenii esențiale de confruntare onestă a unor impulsuri intime. Urmărind relevarea unor asemenea idei, autorul a plasat în drumul eroilor astfel de momente încît fiecare își dă, în cele din urmă, într-un fel sau altul, examenul vieții. Examen ce nu corespunde întotdeauna unui eveniment concret, ca în cazul lui Vale care își dă seama că nu mai e tînăr și nu-și mai poate petrece zilele după bunul plac atunci cînd i se aduce la cunoștință că e detașat într-un oraș din țară pentru a conduce lucrările de edificare ale unei mari uzine. Confruntarea interioară e permanentă la Marin Preda și decurge din ideea risipirii raționale. Așa se face că toți eroii săi sînt, într-un fel sau altul, niște risipitori și delimitarea lor caracterologică se efectuează în funcție de modul în care își dăruiesc aceștia tinerețea și fondul moral. Risipitor e și doctorul Sîrbu dar și doctorul Munteanu, și Vale, dar și Anghel. Toți au avut același punct de plecare, toți puteau ajunge oameni integri. Munteanu și Anghel au devenit, însă, spre deosebire de ceilalți doi, niște amputați, unul pe planul vieții personale, altul în privința orientării politice. Cum a fost posibil acest lucru? Răspunsul îl găsim nu atît într-una sau alta din greșelile comise de eroi, cît în modul în care au înțeles ei să se cheltuiască. Pentru Munteanu, un intelectual cu o serioasă pregătire profe-

sională și cu un impresionant orizont cultural, dragostea ca și prietenie și-au pierdut calitatea lor originară și sînt doar trambuline sociale. De aceea se căsătorește din interes — și va avea o dezastruoasă viață conjugală, de aceea din prietenie alege doar latura ce-i poate satisface orgoliul nemăsurat — și va rămîne singur. El nu și-a dat seama că munca, fie ea și extenuantă, că viața, oricît de ferm ar fi concepută ca o permanentă risipire de energie — sînt lipsite de finalitate dacă nu se debarasează de „crezul" meschin al dorinței de „a ajunge" cu orice preț. Sîrbu, ca și Munteanu, este de asemenea un risipitor. Spre deosebire însă de prietenul care l-a înșelat, care „l-a lovit în încredere", Sîrbu nu se transformă într-un mizantrop, nu se claustrează în propria-i carapace. Conștient fiind că-și risipește sentimentele, el va păstra în continuare pentru Munteanu o nestăvilită afecțiune, ce ignoră prudența și chiar evidența. Prin modul în care a fixat evoluția acestui erou, Marin Preda a relevat o idee de mare frumusețe, care concretizată în cîteva cuvinte, ar suna astfel: să fim înțelegători, să fim generoși, să nu ne drămuim sentimentele. E o coordonată principală a romanului, reluată și amplificată mereu, încît *Risipitorii* poate fi considerat o invitație la prietenie, la dragoste între oameni. La sinceritate și generozitate ne invită și Constanța, unul dintre cele mai luminoase personaje feminine din literatura noastră nouă. Ea ar fi avut nenumărate motive să cadă în plasa unei existențe periferice. Tribulațiile sentimentale, greutățile uriașe pe care le întîmpină în activitatea de educatoare, permanenta suspiciune a celor din jur nu o înspăimîntă însă, dimpotrivă, o determină să-și urmeze cu fermitate drumul propriu, convinsă fiind că onestitatea ei funciară, spiritul de sacrificiu o vor ajuta să-și ocupe locul meritat în societate. Și epilogul romanului demonstrează că ea nu și-a trecut tinerețea fără sens.

Ideea risipirii e legată în roman de diverse sentimente, cel al iubirii, mai bine zis felul cum înțelegem să iubim, ocupînd un loc de primă importanță. Meritul lui Marin Preda constă, într-o asemenea ordine de idei, în modul nuanțat în care pledează pentru o dragoste sinceră, lucidă, lipsită de prejudecăți. Ne gîndim bunăoară la Gaby Ste-

rian, un risipitor prin excelență. Descinzînd dintr-o familie de muncitori, bucurîndu-se de o minte sprintenă, dovedind o mare capacitate de muncă, el ajunge, fără să aibă conștiința că depune un efort deosebit, la o remarcabilă situație social-profesională. Cu toate acestea, Gaby nu ne apare în postura unui triumfător, ci mai degrabă în aceea a unui învins. Eșecul lui este de ordin strict afectiv și derivă din convingerea că iubirea este doar o risipire inconștientă, că nu presupune neapărat o temeinicie a sentimentelor. Demn de relevat este faptul că lecția usturătoare îi este administrată tocmai de către Mimi Arvanitache.

Am căutat să relevăm doar caracterul cuprinzător al romanului (în ceea ce privește universul social-problematic) și bogatul său fond moralistic. Dacă Marin Preda a obținut bune rezultate în ambele direcții, aceasta se datorește desigur cunoscutelor sale virtuți analitice. Personajele, împrejurările narate sînt „văzute“ prin prisma psihologică. Discuțiile — ce ocupă un loc dominant — sînt astfel purtate încît eroii își dezvăluie o intimitate distinctă. De observat că disputele teoretice, ca și monologurile interioare, se întind uneori pe zeci de pagini. Totuși, narațiunea trenează destul de rar întrucît elementele amintite iau în genere forma unor interesante reconstituiri epice. Pe Munteanu, de pildă, îl cunoaștem înainte ca acesta să apară în fața noastră, din acel impresionant dialog dintre Sîrbu și Vale din primele capitole.

1962

FRIGURI

Nuvela s-a bucurat, încă de la apariția ei în *Gazeta literară*, de comentarii ample, nu lipsite de un pronunțat caracter disjunctiv. S-a vorbit, bunăoară, despre culoarea locală a narațiunii, și, în această privință, s-au făcut referiri la unele cărți cu tematică și preocupări similare. Au fost chiar cronicari care, mînați de dorința detectării unor vaste corespondențe într-un anume compartiment al literaturii universale contemporane, au stabilit că *Fri-*

guri constituie o replică ideologico-artistică la romane cum ar fi *Condiția umană*, de André Malraux. Cei mai mulți n-au insistat însă în găsirea unor atari similitudini și deosebiri, și au încercat, prin intermediul analizei, să situeze nuvela în cunoscuta linie moromețiană. Poate fi citat în această privință mai ales S. Damian care, într-un foarte interesant *Dialog* publicat în *Gazeta literară*, afirmă printre altele, că Nang, protagonistul nuvelei, este „un contemplativ, un visător", este un moromețian. În sfîrșit n-au lipsit nici comentariile de unde ne alegem cu ideea că *Friguri* se apropie mai mult de *Risipitorii* decît de strălucita monografie a țăranului mijlocaș, nuvela în discuție trebuind a fi privită ca încă o dovadă a faptului că Marin Preda deține un registru tematic și tipologic mult mai cuprinzător decît au stabilit unii critici cu ani în urmă.

Deci opinii diverse, care, așa cum s-a întîmplat întotdeauna în cazuri asemănătoare, dovedesc, în fond, că ne aflăm în fața unei cărți interesante. Dincolo de această realitate, se impune totuși o întrebare: care din părerile emise deține adevărul, care ne aduce interpretarea proprie a nuvelei? Nu intenționăm nici pe departe să ne erijăm în postura arbitrului, nu încercăm să dăm note, dar credem că mai toate opiniile în pofida faptului că înglobează judecăți ce nu pot fi ignorate, pornesc de la puncte de vedere mai mult sau mai puțin programatice, limitate. Dacă vrei de pildă să demonstrezi că Marin Preda ni se relevă de astă dată ca un adept al „culorii locale", în accepția realistă a noțiunii, — o poți face. Și nu numai referindu-te la elementele de cadru, de altfel nu prea numeroase, ci îndeosebi la structura sufletească a personajelor. Dintr-o asemenea perspectivă e destul de firesc, apoi, să stabilești raporturi diversificate cu proza lui Malraux. Dacă ai în vedere numai fondul ideologic și mergi pe o interpretare strict sociologică, îți este destul de la îndemînă să afirmi că *Friguri* se găsește într-un fel la antipodul *Condiției umane*, și că spre deosebire de André Malraux, care și-a învăluit eroii într-un soi de nimb al fatalității (unul dintre personaje spune într-un loc: „Trebuie nouă luni pentru a face un om, și o singură zi ca să-l ucizi. Am știut-o și unul și altul atît cît se poate ști... Ascultă May: nu trebuie nouă luni, trebuie cincizeci de

ani pentru a face un om, cincizeci de ani de jertfe, de voință, de... de atîtea lucruri! Și cînd omul acesta e gata, cînd într-însul nu mai e nimic din copilărie, nici din adolescență, cînd în adevăr e un om, nu mai e bun decît să moară"), scriitorul nostru scrutează cu atenție mobilul mișcărilor sociale și repudiind datul fatidic, insticttualismul și, prin aceasta, terorismul, ca mod de manifestare revoluționară, reconstituie un crîmpei veridic din marea luptă de eliberare a poporului vietnamez. Pe de altă parte, dacă îți propui neapărat să încadrezi lucrarea în opera distinctă („morometiană") a autorului, nu-ți lipsesc la o adică argumentele. S. Damian a spus, de pildă, că una din replicile lui Nang — „Așa că vezi cum devine problema" — ar putea fi atribuită lui Ilie Moromete. Mai mult, ca și protagonistul cunoscutului roman, Nang, deși ne apare în primul rînd ca un luptător de o tenacitate impresionantă, nu este în fond nici el decît unul dintre eroii tipici ai lui Marin Preda, adică unul dintre aceia care caută să-și păstreze, să-și protejeze zonele diafane ale sufletului. Un alt cronicar a mers mai „la concret" și a găsit similitudini frapante, cum ar fi faptul că micul Moromete suferă și el de friguri asemenea lui Tuy. Dacă, în cele din urmă, ignorezi tot ce s-a spus pînă acum, și consideri că *Friguri* descinde numai din *Risipitorii,* în ordinea unei proze „moderne", ai de asemenea oarecare șanse de reușită, putînd chiar cita pasaje „revelatoare", cum ar fi acesta: „... Nang continuă încă mult timp să nu se mai uite la ea, să-și ferească privirea directă. Incetul cu încetul parcă se obișnui, dar nu de tot, să se uite ori peste capul ei, ori o privea fără s-o vadă, cu ochii jumătate crăpați așa cum ne uităm la un lucru pe care ochiul deși îi primește imaginea, mintea refuză să-i acorde un interes mai mare decît cadrului total în care se află obiectul. Tot așa ne uităm adesea la chipul cuiva care prezintă o infirmitate respingătoare și reușim să ne stăpînim și să facem ca privirea și expresia noastră să nu se altereze de repulsie cum s-ar întîmpla dacă imaginea acelui chip s-ar oferi minții noastre mărită și izolată de cadrul general în care ea există".

Așa dar orice demonstrație e valabilă pînă la un punct. Dar de ce trebuie neapărat să ne consumăm eforturile

critice pe linia genealogiei și să nu căutăm, înainte de toate, să precizăm intenția scriitorului (e oare și aceasta o nouă „teză"?) și, ca atare, să arătăm realizarea sau nerealizarea ei? De ce să trecem în subsidiar faptul că Marin Preda ne-a dat o nuvelă realistă, inspirată din realitatea revoluționară a poporului vietnamez, și să plasăm în schimb, în prim plan, similitudini și deosebiri cu unele opere din literatura universală? E adevărat, prozatorul nu cade nici în exotism, nici în fanatism. Dar cu aceasta n-am spus încă nimic, pentru că *Friguri* e o nuvelă a literaturii noastre și, în mod firesc, o replică ideologică dată cărților lipsite de o concepție științifică. După cum e tot atît de firesc ca autorul să fie cel din *Moromeții*, cel din *Desfășurarea* sau *Îndrăzneala*, cel din *Risipitorii*, sau pur și simplu cel pe care încă nu-l cunoaștem. În măsura în care subiectul, faptele concrete, semnificația destinelor umane etc., din noua lucrare prezintă puncte comune cu unele aspecte din opera autorului — vom avea, se înțelege, de a face cu similitudini. Și reversul medaliei, în măsura în care *Friguri* ne apare ca o povestire orientală (unii zic baladă), aceasta nu se va încadra în filonul moromețian. Cum am lăsat deja să se înțeleagă, se poate demonstra și una și alta, dar credem că nu e imperios necesar să se insiste într-o asemenea direcție. Important ni se pare mai ales faptul că Marin Preda și-a propus să ne ofere „portretul" dinamic al unui luptător comunist. Mijloacele sînt acelea pe care le-a relevat întotdeauna, adică fina analiză, materializată într-o stringentă caracterizare „vizuală" a personajelor.

Trecînd peste faptul că în această nuvelă se îmbină sau nu tendințe literare diferite, că se încearcă probabil (deși nu am avut o asemenea impresie) o transplantare a fantasticului în real, specifică parabolei, că Nang este, în ordine caracterologică, doar un combatant activ, perfect lucid, sau, în același timp, un om al faptelor și al reveriei — reținem ca definitorie pentru arta prozatorului, și de astă dată, trăsătura realismului, a realismului psihologic. Nang este credibil, toate elementele narațiunii contribuind, într-un ansamblu armonios, la explicitarea destinului său. Se poate spune decă că povestea lui „orientală" suscită un interes universal întrucît e elaborată de

un scriitor care reține aspectele interioare general-umane.

Așa cum îl știm, Marin Preda ignoră fabulația ca scop în sine, și transcrie numai momentele capabile să releve însușirile personajului principal. De aceea narațiunea pare, într-un fel, o alăturare de secvențe cinematografice. Dar secvențe cu o încărcătură psihologică, întrucît autorul nu caută să scoată în evidență ceea ce ușor poate fi văzut, sau presupus, ci ceea ce nu se vede, mai precis ceea ce constituie mobilul acțiunilor propriu zise. Dezvăluirea sufletului omenesc este de altfel și menirea primordială a artei. Mai toate evenimentele, întîmplările narațiunii ajung la cunoștința noastră după ce au fost trecute prin filierea mentală sau aparent vizuală a lui Nang, astfel că, în cele din urmă, noi avem desigur imaginea unei lupte revoluționare, dar mai ales profilul complex al unui om. În scena cu care debutează nuvela protagonistul contemplă munca liniștită, obișnuită a două fete pe ogoarele cu orez. Munca se desfășoară cu atîta regularitate, cu atîta automatism încît este lipsită parcă de mișcare, și ți se înfățișează aidoma unei stampe. Lui Nang, tabloul îi trezește însă amintiri dureroase, îi evocă copilăria chinuită, mama ucisă cu brutalitate de moșier. În numai cîteva pagini — prin alternări ale unui prezent lipsit aparent de vreo semnificație precisă, cu un trecut nebănuit, nescontat de cititor — se reconstituie astfel o viață. Ni se relevă principalele elemente care, mereu îmbogățite, ne dau posibilitatea să înțelegem de ce personajul a ales greul drum al activității sociale, și de ce, prin revers, are atîta disponibilitate sufletească, atîta dor de adevăr omenesc. În scena următoare, după o zi de pîndă, de vlăguire fizică și spirituală, Nang se apropie de casa izolată care ceasuri în șir i-a apărut ca o enigmă. Intră în curte, pătrunde în casă și dă de un copil, Tuy. Desigur rezerva lui nu poate fi apreciată decît ca o prudență, ca o prevedere specifică luptătorului din ilegalitate. De asemenea, reținerea în primele momente ale conversației cu copilul. Degajarea sa imediată însă, dezinvoltura cu care se ocupă de treburile casnice (curăță și aprinde lampa, îi dă de mîncare lui Tuy) dezvăluie structura unui om simplu care simte o mare bucurie atunci cînd poate să fie aproape de cineva, chiar

dacă acel cineva e doar un copil. Întîlnirea cu Thanh e și mai revelatoare. Fata îl cucerește și el nu opune nici o rezistență. Pentru prima dată are senzația unei comuniuni depline. Nu știe dacă Thanh îl iubește, dar el îi închină cele mai frumoase gînduri. De aceea, uită parcă pentru ce a intrat în casa ei, și evită s-o introducă în acțiunea periculoasă a luptei revoluționare. Nu vrea s-o piardă. Spre norocul lui, fata însă îi înțelege misiunea, și-l înțelege chiar și pe el, știe să-i citească privirile.

Ar mai putea fi citate și alte scene unde accentul cade, cu hotărîre, asupra fondului distinct al eroului. Mai ales aceea cînd Nang împreună cu tovarășii săi descoperă, după multe zile petrecute prin mlaștini și hățișuri, nisipul aurit, fermecat al mării liniștite. Nu ne dăm seama dacă aici e vorba de o introducere a fantasticului în real, dar sigur e că bucuria copilărească a ostașilor, și în primul rînd a lui Nang, irumpe spontan și cum nu se poate mai firesc, ea constituind încă o remarcabilă intuiție a unui prozator ce se dovedește un fin cunoscător al sufletului omenesc.

Cum se știe, *Friguri* prezintă o acțiune construită după regulile clasice în ceea ce privește gradarea intensității dramatice. Dacă n-am insistat asupra acestui aspect, e numai pentru că am avut impresia că Marin Preda n-a acordat acțiunii decît interesul limitat pe care îl rezervă el de obicei convenției. Or convenția se estompează, lăsînd locul creației, unei creații materializate într-un destin uman veridic, cu adevărat reprezentativ pentru opera acestui prozator.

1964

Eugen Barbu

PRÎNZUL DE DUMINICĂ

În pofida uzanţelor, a „tipícului" critic, începem însemnările despre cartea lui Eugen Barbu prin a mărturisi că lectura ei ne-a produs o puternică impresie. Puţine dintre romanele sau culegerile de nuvele apărute în anii din urmă relevă o artă atît de personală şi atît de matură ca aceea din *Prînzul de duminică*. În acest volum, scriitorul pare a fi adunat tot ceea ce a dat mai de preţ în domeniul „genului scurt", tot ceea ce poate fi într-adevăr reprezentativ pentru scrisul său. Fiecare bucată (chiar şi *Sfîrşitul vacanţei*, mai mult un „exerciţiu") atestă capacitatea deosebită a prozatorului de a descoperi cu forţă artistică stările inefabile ale unor oameni aflaţi în circumstanţe dintre cele mai diferite. Se ştie că Eugen Barbu porneşte, de obicei, de la evenimente de mare anvergură, capabile a genera acţiuni dramatice şi personaje complexe. Dar ceea ce impresionează cu precădere în recentul său volum, e faptul că, fără să evite momentele cruciale ale existenţei şi societăţii (moartea sau războiul), autorul ne apare în postura unui cunoscător deosebit de perspicace al vieţii obişnuite, lipsite, aparent, de vreo însemnătate oarecare. Povestirea se constituie adesea din notarea unor gesturi şi atitudini comune, din înşăilarea fugitivă a cîtorva descripţii peisagistice, a unor rudimente de dialoguri etc. Aceste elemente, îngemănate şi transpuse armonios într-o bogată gamă coloristică, de parfumuri şi arome, formează un tot unitar, ce sugerează o anume atmosferă şi, mai ales, imaginează portrete psihologice de netăgăduită soliditate. Pentru a da exemple, pot fi amintite aproape toate bucăţile cuprinse în volum, excepţie făcînd, într-o oarecare

măsură, *O canistră cu apă* și *De-a viața și de-a moartea*. Ar fi greșit însă dacă am aprecia ca inedite „virtuțile“ semnalate. Ele pot fi detectate, cu ușurință, în întreaga operă a scriitorului, de la *Groapa*, *Șoseaua Nordului*, *Oaie și ai săi*, pînă la reportajele din *Pe-un picior de plai* și *Cît în șapte zile*. Am ținut totuși să le aducem în prim plan, nu numai pentru că definesc scrisul unui prozator de o factură originală, ci, mai ales, datorită faptului că ele au fost, în genere, neglijate de unii comentatori. O carte interesantă, extrem de valoroasă, cum e *Groapa*, a fost pusă, cu prea multă ușurință, sub semnul unui ideal romantic desuet, ignorîndu-se paginile de autentică poezie și faptul că, oferind imaginea unei lumi periferice, cu preocupări limitate, ea nu putea îmbrățișa toate problemele sociale și politice ale timpului. De asemenea, vorbind despre *Șoseaua Nordului*, mulți dintre cronicarii noștri n-au insistat suficient asupra calităților analitice ale prozatorului, a dexterității lui uimitoare de a închega acțiuni dramatice de mare intensitate — și s-au oprit doar asupra unor carențe de „viziune“ prin care au discreditat întreg romanul. Nu intenționăm să discutăm aci întreaga operă a lui Eugen Barbu, și, cu atît mai puțin, să refacem un proces critic. Vrem numai să menționăm că autorul *Muncii de jos* deține o puternică personalitate artistică și că operele sale, ca ale tuturor scriitorilor, de altfel, nu trebuie analizate prin prizma unor tipare prestabilite. Criticul trebuie să sesizeze intenția scriitorului, evoluția sa distinctă de la o carte la alta și să nu-i reproșeze, pe momente editoriale, ceea ce probabil nici n-a fost în atenția sa. Dacă scrisul lui Eugen Barbu ar fi fost privit cu mai multă perspicacitate, nu numai că n-am fi asistat la unele diatribe jenante, dar, mai ales, s-ar fi arătat, cu evidență sporită, continuitatea și împlinirea sa certă. S-ar fi observat, anume, că paralel cu lărgirea continuă a universului tematic, abordat întotdeauna din perspective actuale și inedite, de un bun cunoscător al vieții, fiecare nouă carte învedera un scriitor preocupat asiduu de perfecționarea mijloacelor sale. În pofida intransigenței supralicitate cu care a fost privită de către unii critici opera lui Eugen Barbu, ne putem da seama, astăzi, că *Prînzul de duminică* înseamnă un moment remarcabil în evoluția prozei noastre.

Cei care s-au oprit asupra volumului și-au ordonat observațiile, fie după criterii etice, fie ținînd seama de tematica actuală sau mai puțin actuală a pieselor. Într-adevăr, întreagă cartea comunică un anume ideal etic, un ideal etic profund umanitar ce se refuză categoric ambiguității. Și, în această privință, povestirea intitulată *Prînzul de duminică*, fără să fie neapărat programatică, cum afirma Nicolae Manolescu, este totuși revelatoare. Dacă, cu tot caracterul ei unilateral, o discuție din acest punct de vedere poate fi interesantă și, în ultimă analiză conformă realității — comentarea strictă a cărții doar din unghiul „actualității" poate duce la unele concluzii oarecum eronate. Desigur, în volum pot fi întîlnite bucăți inspirate din viața contemporană (puține la număr) și altele, cele mai multe, din trecut. Aceasta nu ne îndreptățește, însă, să conchidem că Eugen Barbu ar fi un scriitor inactual. Actualitatea prozei sale nu rezidă atît în tematică (de altfel, evidentă și aceasta în *Oul* sau *Bufet expres*) ci îndeosebi în „optică", în modul de a privi viața. De aceea credem, bunăoară, că deși e situată în perioada dintre cele două războaie mondiale, ampla nuvelă *Domnișoara Aurica* ne apare totuși profund actuală, întrucît rezolvarea destinelor umane trece prin filiera modului nostru de gîndire.

Fără să repudiem aceste două unghiuri de vedere — utilizate cu pondere, ele au desigur finalitate — sîntem de părere că discuția trebuie orientată, în primul rînd, spre universul volumului. Privind lucrurile într-o asemenea perspectivă, constatăm că scriitorul se mișcă cu dezinvoltură egală, atît în perimetrul citadin cît și în sfera rurală. Ceea ce nu e puțin. Nu mulți dintre prozatorii noștri își dau adevărata măsură a talentului în domenii atît de diferite. Lui Eugen Barbu, lumea țăranilor cît și cea a orășenilor îi este însă la fel de familiară, proza sa reușind să surprindă aspecte esențiale. Viziunea, limbajul, introspecția, peisajul, orice amănunt are întotdeauna tenta cerută. Dacă am încerca să stabilim totuși o ierarhie valorică — firește nu lipsită de un coeficient de subiectivitate — între modurile deosebite cum sînt tratate cele

două colectivități umane, am spune, fără rezerve, că viața citadină își găsește în Eugen Barbu pe unul dintre cei mai buni cîntăreți ai ei. Povestiri și nuvele ca: *Patru pești, Bufet expres, Călătorie cu autocarul, Franzeluță, Înmormîntarea lui Dumitru Alexandru, Domnișoara Aurica*, învederează un scriitor atent și mobil căruia nu-i scapă nimic din ceea ce poate fi definitoriu pentru tema abordată. Sînt adunate aici, într-o impresie unică, freamătul străzii, stările sufletești ale trecătorilor, strălucirea violentă a soarelui în squarurile metropolei și lumina înghețată a lunii ce se strecoară printre clădirile informe ale tîrgului cufundat în noapte. Străbătînd străzile, povestitorul se substituie parcă reporterului, dar al reporterului ce deține un autentic stil artistic. Paginile în care ni se descrie, de pildă, Bucureștiul noaptea (*Bufet expres*) se impun printr-o deosebită distincție. Acumularea unor elemente variate, înlănțuirea unor epitete și metafore, în sfîrșit, umorul fin, abia perceptibil — toate converg la alcătuirea poeziei specifice orașului.

Calitățile de prozator citadin ale autorului se resimt, cu deosebită evidență, în construirea „atmosferei sufletești", în alcătuirea unor subtile imagini spirituale. Semnificativă, în această privință, este povestirea *Patru pești*, care constituie un model de analiză, de disociere nuanțată a sentimentelor. Bucata, construită pe un frumos simbol, este o pledoarie pentru iubirea onestă, controlată de rațiune. De observat că narațiunea nu are un epilog propriu-zis, scriitorul invitînd prin aceasta, la meditație. Nedecis se încheie și povestirea-reportaj *Călătorie cu autocarul*, în finalul căreia se spune, de altfel: „... sînt de părere că cititorului nu trebuie să-i spui chiar toate lucrurile. Taina ajută uneori și te face mai inteligent. O bănuială valorează mai mult decît o precizare inutilă". De aici caracterul enigmatic al eroinei, și implicit, posibilitățile multiple de interpretare. S-a spus că domnișoara I. ar fi o doamnă Bovary din zilele noastre. Aprecierea, fără să fie greșită, nu ni se pare întru totul întemeiată. E drept, domnișoara I. nu prea găsește lucruri interesante în jurul ei și pleacă în fiecare an în străinătate, cu speranța, mărturisită, că va găsi un bărbat aparte care s-o ceară în căsătorie. Un asemenea ideal, snob și

meschin, nu este desigur de natură să-i confere o aureolă luminoasă. Să nu uităm însă că ea găsește resurse să se emoționeze în mijlocul unui peisaj autumnal, că trăiește un adevărat coșmar cînd îi apare imaginea bestialității fasciste și că se entuziasmează cu sinceritate în fața valorilor culturale. Aceste reale calități o ajută să depisteze frumusețea umană mult mai aproape decît credea. S-ar putea ca nici interpretarea noastră să nu fie tocmai cea justă. Este însă plauzabilă și poate fi alăturată altor observații, care, prin multitudinea lor, materializează de fapt intenția prozatorului, aceea de a crea o proză *interesantă*. Și Eugen Barbu a reușit pe deplin, *Călătorie cu autocarul* fiind o mostră de artă rafinată, de amalgamare seminificativă a diferitelor stări de spirit.

Cîteva dintre liniile directoare ale povestirii de mai sus sînt dezvoltate, pe larg, în *Domnișoara Aurica*. Cu deosebirea, esențială, că eroinei nu i se deschide nici o perspectivă, existența ei consumîndu-se tragic într-o periferie a Bucureștilor de altă dată. Domnișoara Aurica este proprietara magazinului de îmbrăcat mirese *La Șicul Elegant*. Zilele i se scurg stereotip la mașina de cusut și în discuțiile imaginare cu manechinele ce poartă numele unor eroi din romanele foileton. Sîmbătă seara, după ce-a aprins becul mic, îmbrăcat într-o hîrtie de mult îngălbenită, se aranjează puțin în fața oglinzii ce și-a pierdut strălucirea, și, încuind bine prăvălia — cu mirosurile stătute și aerul ei ireal, — se îndreaptă spre biserica Sf. Mihail. Aici, din balconul rezervat corului, poate observa în liniște toată mahalaua. Dar, între cei prezenți, nu este nici un pretendent. Și, tăcută, se întoarce acasă la Margot și Gérard (manechinele) care o primesc cu zîmbete malițioase. A doua zi, începe din nou munca extenuantă la rochiile de nuntă, pe care nu le va îmbrăca niciodată, și achită cu promptitudine costul anunțului matrimonial din gazeta *Căsătorii*. Anii i s-ar fi scurs ca și pînă acuma, dacă într-o după masă, pe cînd se întorcea de la cinematograful *Marconi*, n-ar fi avut revelația dureroasă a vieții sale: atacată de niște derbedei, care nu-i smulseseră totuși poșeta, este eliberată dintr-o dată. În spaima ei, aude exclamația unuia: „lăsați-o, mă, că e o babă". Toate resorturile interioare i se zdruncină și, intrînd la

Şicul Elegant, uită pentru prima dată uşa deschisă şi cade năucită pe patul sărăcăcios.

Povestirea, din care irumpe strigătul tragic al unei tinereţi pierdute, prezintă evidente asemănări cu multe dintre prozele lui I. A. Bassarabescu. *Domnişoara Aurica* are totuşi unele note aparte, rezultate din plasarea acţiunii într-un context social precis. Dacă „lozincile" ciudate ale lui Gică Hau-Hau *(Ai să mori!)* şi tropăitul soldaţilor spre locurile de grevă ale muncitorilor ceferişti nu-i spun nimic Auricăi, acestea aruncă în schimb o lumină grăitoare asupra epocii.

Sentimentul tragic atinge limita extremă în *Înmormîntarea lui Dumitru Alexandru*, schiţă prin care sîntem readuşi în lumea Cuţaridei evocată în *Groapa*. Proza aceasta este un studiu al psihologiei colective. Poate că unele scene, în deosebi finalul halucinant, sînt prea „tari". În ansamblu, bucata este însă remarcabilă, paginile, unde e surprinsă mulţimea mută, aglomerîndu-se cutremurător spre sicriul în care zace Dumitru Alexandru, odiosul cămătar al cartierului, fiind cu adevărat antologice. Spaima rudelor celui răposat e urmărită şi ea de un excepţional cunoscător al mişcărilor interioare.

Volumul cuprinde şi alte proze citadine, care nu se ridică însă la valoarea celor menţionate. Doar *Franzeluţă* ar mai putea fi amintită. Şi aici este prezentat, în prim plan, un destin nimicit zadarnic în angrenajul unei societăţi nedrepte. Dincolo de pitorescul contrafăcut al limbajului ce-l utilizează *vegetarianul* Franzeluţă şi al unor momente, mai mult sau mai puţin nesemnificative, reţinem totuşi imaginea globală a eroului şi, îndeosebi, sfîrşitul său „gavrochian" în mijlocul unei naturi luminoase.

Trecînd la povestirile inspirate din mediul rural, trebuie să ne oprim desigur asupra povestirii *Pe ploaie*. Apreciind forţa tragică a acesteia, G. Dimisianu observa totuşi că Eugen Barbu nu respectă „consecvenţa realistă" şi că face unele concesii „spectaculosului". Aserţiunea, după părerea noastră, e atacabilă întrucît autorul şi-a propus, în primul rînd, o stringentă analiză psihologică. El a căutat să redea doar fiorul morţii, gîndurile stranii ale unor oameni care se despart de viaţă într-un chip absurd. Şi, în această direcţie, reuşita e integrală. Obiecţia pe

care am formula-o noi, s-ar referi numai la cîteva dialoguri de un grotesc, poate nepotrivit, dintre Marin și Zamfira. Dar, în totalitatea ei, povestirea e impresionantă, gradarea cu care e relevat sentimentul tragicului convertind amintirea lecturii într-o adevărată obsesie. E indelebilă imaginea celor trei frați electrocutați, cu fețele albăstrite, stînd îngropați în pămînt și așteptînd moartea care îi cuprinde treptat. Țăranii cu luminări aprinse, chipurile împietrite ale mamei celor trei și al logodnicii lui Marin, participarea preotului și a lăutarilor la o nuntă sui generis și apoi beția lucidă a tuturor — sînt tablouri unice. Finalul, cînd Marin, cu ochii ațintiți spre casa Zamfirei, cu bradul de nuntă în față, îi cere acesteia să joace, e cutremurător și amintește de *În cîmp la Cățelu* ... din *Groapa:*

„— Joacă, Zamfiră! porunci Marin. Tu n-auzi? Și se întoarse cu privirile spre frații morți, vorbindu-le: Lisandre, Gheorghe, auziți, mă, cum cîntă lăutarii la nunta mea?

— Fata nu se clintea. Plîngea tare, cu mintea rătăcită, și cînd nu mai putu să rabde se ridică și o luă la fugă. Picăturile se îndeseau. Obrazul din ce în ce mai albastru al îngropatului era spălat de apă. Ploaia stinse lumînările, care sfîrîiră topite lîngă el, și-abia atunci pe Marin îl cuprinse o spaimă fără imagini. Lăutarii cîntau fără chef, cerînd parcă îndurare celor din jur, și cînd țambalul și viorile se umplură de apă, nu mai răbdară nici ei, și-o luară la fugă, spre muntele deșert și neîndurat".

Un pumn de caise, O canistră cu apă și *De-a viața și de-a moartea* formează un capitol aparte. Povestirile își trag ceva epică din anii celui de al doilea război mondial și conțin mesaje distince.

Cum se poate ușor observa, *Prînzul de duminică* este, în întregul său, un volum de calitate. De aceea, ajungînd la observația finală, care cuprinde îndeobște recomandări și reproșuri sintetizate, nu-i putem cere altceva lui Eugen Barbu decît să-și urmeze cu fermitate drumul său propriu, concretizat, pînă acum, în opere interesante, dense în conținut și de o mare acuratețe stilistică.

1962

GROAPA

Groapa a ajuns la cea de a doua ediţie, epuizată şi aceasta într-un timp record. S-ar părea deci că e inutil să mai vorbim despre valoarea romanului, şi că încercăm din nou a da note unui prozator, astăzi, unanim apreciat. Ne-am propus totuşi să ne oprim asupra producţiei de debut a lui Eugen Barbu, şi explicaţia — formulată, poate, la un mod nu întru totul recomandabil cronicarului literar — rezidă în satisfacţia deosebită pe care am încercat-o la recitirea romanului. Am găsit în *Groapa* pagini de mare artă, desfăşurate pe o gamă impresionantă, de la cel mai frust realism pînă la cea mai pură poezie, de la imaginarea unor tragice încleştări umane, pînă la relevarea zonelor diafane ale unei umanităţi dinafara societăţii — totul fiind „redat" într-o limbă caracterizată printr-o deosebită proprietate a termenilor, ceea ce ne îndreptăţeşte să vedem în Eugen Barbu pe unul dintre scriitorii de frunte ai literaturii noastre. Într-un fel sau altul, mai direct sau mai voalat, asemenea calităţi au fost remarcate de toţi aceia care s-au ocupat de cartea în discuţie. Dar, ceea ce este cu adevărat straniu, naraţiunea n-a fost apreciată totuşi la reala ei valoare, unii comentatori — nu puţini de altfel — relevînd însuşirile, care erau prea evidente pentru a putea fi ignorate, cu oarecare condescendenţă şi exprimîndu-şi regretul că acestea sînt estompate de o viziune deficitară, şi de un limbaj prea crud. Să fie adevărat? Nu intenţionăm să reluăm vechea dispută, ci să menţionăm doar că prozatorului i s-au aplicat unităţi de măsură străine de factura scrisului său, că a fost ţinta unui nejustificat foc critic. Aruncîndu-i anatema naturalismului, unii dintre criticii noştri, e drept cu ani în urmă, au demonstrat că n-au scrutat cartea în profunzime şi că s-au lăsat înşelaţi de aspectul exterior al eroilor. În această greşeală a căzut mai ales I. Vitner, care, crezînd că se află în faţa unei literaturi nici mai mult nici mai puţin decît decadente, nu s-a mulţumit cu formularea de rezerve, ci a trecut la demonstrarea desfăşurată, pe pagini paralele, a platformei naturaliste a prozatorului, platformă preluată ad litteram, după părerea sa, din *Romanul experimental*

al lui Zola. Supusă unei adevărate disecţii, întreaga creaţie a scriitorului e desfiinţată metodic, din ea nerezistînd, spune criticul, decît povestirea *Munca de jos*. Sub forma unei concluzii, afirmă textual că în literatura lui Eugen Barbu, luată în totalitatea ei, „are loc o dispută între realism-socialist şi naturalism, incomplet rezolvată pînă în momentul de faţă". După opinia noastră, criticul intenta prozatorului un proces de intenţie şi faptul este desigur mai mult decît regretabil. Regretabil, pe de o parte, *Groapa* (ne referim acum numai la aceasta) şi-a cîştigat stima deplină a cititorilor, iar, pe de altă parte, întrucît critica, se ştie, nu are rolul de a deconcerta cititorii, ci de a explica cu judiciozitate fenomenul literar, de a forma şi orienta gustul artistic. Acum, la reeditarea *Groapei*, toţi comentatorii au relevat calităţile incontestabile ale romanului. Faptul acesta ne determină însă şi mai mult să ne întrebăm: cum a fost posibil ca Ion Vitner, şi mulţi alţii, să emită observaţii atît de drastice? Explicaţia, atîta timp cît o căutăm numai pe plan critico-literar, ar fi aceea pe care am semnalat-o mai înainte: superficialitatea lecturii. Cei care au blamat romanul n-au sesizat că au de a face cu o lume a lumpenului, şi că ea nu putea să se comporte altfel decît aşa cum o înfăţişează Eugen Barbu. Este desigur absurd să reclami lui Bozoncea şi tovarăşilor lui un alt orizont, mai elevat să zicem, decît acela pe care îl au. De cînd se ştie, el şi-a construit existenţa numai prin practicarea expedientelor, unele cu adevărat „spectaculoase", şi, fireşte, din punctul nostru de vedere, incontestabil condamnabile. Cînd îl judecăm, şi implicit facem referiri şi la autor, nu trebuie să pierdem însă din vedere faptul că personajul reprezintă doar o imagine literară, un reflex artistic cu corespondenţe integrale într-un anumit moment şi compartiment al societăţii noastre. Indivizi ca Bozoncea, Gheorghe, Paraschiv sau Didina şi semnele ei au existat fără îndoială, şi faptul că un scriitor contemporan le reînvie chipurile nu ni se pare întru nimic reprobabil. Totul e ca aceştia să fie scrutaţi dintr-o perspectivă realistă, să nu fie idilizaţi. Or sub raportul realismului, *Groapa* se situiază la un nivel superior romanului *Maidanul cu dragoste* al lui G. M. Zamfirescu, o carte considerată ca etalon al veridicităţii în descrierea lumii specifice

mahalalei. La Eugen Barbu nu mai întîlnim șuvoiul copleșitor al efuziunilor sentimentale caracteristice lui G. M. Zamfirescu. Lirismul, de excelentă calitate din *Groapa*, nu aparține autorului, ci izvorăște firesc și emoționant din comportamentul eroilor, din decalajul tragic între viața și „filozofia" lor primară, pe de o parte, și aspirațiile luminoase, dar mereu înăbușite de vicisitudinile unei existențe prost organizate, pe de altă parte. Vorbind despre realismul romanului, trebuie să adăugăm, de asemenea, că acesta vizează o partitură bogată în care se integrează armonic și limbajul eroilor, ca de altfel și al autorului. Am asistat la atîtea diatribe împotriva așa zisului caracter violent, naturalist al vocabularului utilizat de Bozoncea și ai săi încît ezităm să mai „dezbatem" această problemă. Trebuie să spunem însă că, la nivelul experienței lor de viață, personajele se exprimă cum nu se poate mai firesc, mai „adevărat". Dacă apreciem că ele nu puteau să aibă un mod de viață mai înaintat — și acest aspect ni se pare într-adevăr incontestabil — e cel puțin straniu să le pretinzi o conversație de salon. Singurul limbaj pe care îl cunosc este argot-ul, și-l folosesc cu dezinvoltură, așa cum îl folosesc de altfel nu puține dintre personajele lui Shakespeare și Rabelais, ca să nu mai vorbim de soldații lui Barbusse din *Focul*.

A existat însă o obiecție, care, în punctul de plecare, avea o bază reală. E vorba de caracterul oarecum limitat al viziunii. Se impun însă și aici cîteva delimitări. Dacă privim lumea *Groapei* numai din perspectiva borfașilor, viziunea nu poate fi considerată îngustă, pentru simplul motiv că autorul n-a făcut altceva decît să „intre în pielea" personajelor. Ceea ce caracterizează romanul este o privire „dinăuntru", o concepere a vieții din perspectiva lumpenului, care se găsește în centrul atenției. Sub acest aspect, reușita ni se pare deplină, ceea ce ne și dă dreptul să situăm cartea sub semnul realismului. E adevărat, autorul avea obligația ca, într-un fel sau altul, să-și imagineze de așa manieră narațiunea încît să facă detectabilă poziția sa contemporană. Lumea mahalalei e obiectiv scrutată, în latura ei cea mai periferică, dar prozatorul trebuia să acorde atenția cuvenită și altor membri ai acesteia, între care dezmoșteniții vieții, cei ajunși pe o treaptă sub-

umană, din cauza unei societăţi nedrepte, ocupă un loc foarte important. Neglijîndu-i pe aceştia din urmă, Eugen Barbu şi-a redus în mod fatal semnificaţiile naraţiunii, n-a realizat decît în parte ceea ce desigur urmărise, un protest al lumii oprimate împotriva societăţii burgheze. Dîndu-şi seama de această carenţă, el a introdus, în cea de a doua ediţie cîteva capitole, care au darul să potenţeze sensibil aspectele de conştiinţă socială. Ne referim îndeosebi la capitolul intitulat *Truda* care — prezentînd, de astă dată pe larg, cîteva personaje de muncitori cu apariţii episodice în versiunea din 1957, şi culminînd cu o grevă sugestiv descrisă, lipsită de orice artificiu — echilibrează în mod fericit cele două principale coordonate ale cărţii. Nu e mai puţin adevărat însă că şi în această problemă a viziunii, romanul a fost comentat, nu odată, independent de creaţia prozatorului. Într-adevăr, aşa cum remarca însuşi Eugen Barbu într-un interviu, „de ce *Groapa* este judecată separat şi nu ca începutul unui ciclu dedicat nu numai lumpenului (de care nu se poate face abstracţie într-un panoramic al lumii mahalalelor) ci, mai ales, muncitorimii. (*Oaie, Şoseaua Nordului,* şi chiar *Prînzul de duminică*, ca să nu mai vorbim de *Familia*)".

În ce constă farmecul acestui roman, tradus acum şi în cîteva ţări? Nu credem că greşim dacă afirmăm că interesul enorm cu care se efectuează lectura se datorează puternicei impresii de trăit, de adevărat. Arareori am întîlnit în noua noastră literatură pagini care să realizeze cu mai multă forţă iluzia vieţii. Totul este extrem de firesc, totul este atît de perfect „conturat" încît nici nu-ţi dai seama că citeşti o carte, ci ai certitudinea că te găseşti chiar în lumea eroilor. Pulsînd în toate fibrele sale, mahalaua *Groapei* îşi desfăşoară cu generozitate, în faţa noastră, spectacolul unei vieţi aparte. Să avem în vedere, de exemplu, capitolul unde — prin notaţii succinte, dar relevînd o mare capacitate de observare a social-psihologicului — sînt „trecute în revistă" obiceiurile şi preocupările mahalalei la sfîrşit de săptămînă. E sîmbătă seara. Zidarii, muncitorii de la C.F.R. şi S.T.B. se întorc acasă după o zi de trudă. Nu au deloc chipurile vesele. Zdrenţele atîrnă greu pe trupurile lor vlăguite, privirile le sînt înnegurate. În faţa porţii, nevestele le iau cu grabă cufăraşul cu unelte

și, învîrtindu-se cu zvîrlugile, pregătesc cina în cîteva minute. Apare pe masă mămăliga fierbinte a cărei miros învăluie cu repeziciune întreagă mahalaua. Deocamdată e liniște. Copiii s-au strîns și ei de pe maidane și „stau la masă" împreună cu părinții. Nu peste mult timp se aud însă zgomotele unei activități febrile, toată suflarea fiind cuprinsă, subit, de o vie animație. Femeile își îmbăiază odraslele în cazane și troci cu apă leșioasă, bărbații își leapădă zdrențele și, îmbrăcați „frumos", se îndreaptă, unii spre frizer, alții spre „drojderie". Nu rămîn însă prea mult timp singuri, pentru-că cei de acasă, nevoind să piardă salariul pe o săptămînă de muncă, pornesc în căutarea lor. În sfîrșit, se întîlnesc cu toții la crîșma lui Stere, de unde pleacă amețiți. Urmează cîteva bătăi obișnuite, pe care, a doua zi, le uită și bărbații și femeile. Duminică. Babele se adună la biserică, unde, mai uitînd de cele sfinte, se ambalează în interminabile discuții. Locașul Domnului e de fapt locul unde poți afla ce s-a întîmplat în cartier în decursul săptămînii. După masă, fetele își leagă funde în păr, se încalță cu pantofi și sînt tot timpul cu gîndul la balul de seara. Muncitorii stau pe acasă, se odihnesc, mai bat un cui într-un gard, mai țin cîte o „lecție" copiilor cu o prea libertină concepție despre viață, și, astfel, trece timpul. Cei mai mulți se culcă devreme, căci îi așteaptă o nouă săptămînă de trudă. „Negustorii" își lasă însă afacerile baltă, și, îmbrăcați cu ce au mai bun, se urcă în droști cu nevestele lor grase, pomădate și încărcate cu inele, și nu se opresc decît la vreo grădină din Griviței. Aici stau cu ochii zgîiți la „șanteze", se ghiftuiesc cu fripturi și băutură, iar în zori, proptiți de consoartele cu ochii ațintiți în gol, se întorc fericiți la vadul lor.

S-ar mai putea consemna multe, multe asemenea elemente care, în ultimă instanță, concură la realizarea unei imagini globale, monografice a periferiei citadine din trecut. Precizăm, din nou, că cele amintite de noi sînt extrase dintr-un singur capitol și că ne-am oprit, cu oarecare insistență, asupra lor întrucît am sesizat, în ansamblul acestora, ceea ce numim cu toții, într-un film, revelatoare privire panoramică. Căci după un asemenea capitol, cu care ar putea în fond să debuteze narațiunea, prozatorul se substituie parcă obiectivului, și, părăsind planul gene-

ral, se oprește cu atenție asupra fiecărui fragment de viață luminat în treacăt înainte. Cercetarea amănunțită urmărește, în virtutea unor precise țeluri monografice, marile momente ale existenței. Romanul începe de altfel cu o *Nuntă*. Este nunta lui Stere cu Lina cea firavă, care își va înmormînta alături de cîrciumarul tomnatec toate visele ei de tînără fată. Petrecerea, desfășurată zgomotos în sunetele tarafului și a glumelor fără perdea, oferă, în fond, imaginea dezarmantă a unui tîrg văduvit de orice poezie, unde aparențele sînt salvate prin respectarea întregului tipic specific mariajului. Toți comesenii știu că Lina n-a vrut să se mărite, dar toți își aduc aminte că, la timpul lor, n-au început altfel căsnicia. Toți „știu" că dragostea, numai ea, nu e de natură să asigure o viață ferită de griji. De aceea se năpustesc asupra mîncării și, golind sticle după sticle, caută să-și înăbușe aducerile aminte. În zori, o pornesc spre casă pe patru cărări, iar Stere, după ce încarcă în trăsură zestrea promisă, își ia nevasta și o duce la cîrciuma sa din Cuțarida. Lina va fi îngrozită la început de tristețea și mizeria căminului, dar, cu timpul, pe măsură ce se adună polii în tejghea, va uita că a fost cîndva tînără și nu va avea altă preocupare decît averea. Așa că la botez, un nou prilej de petrecere, e pe deplin împăcată și mîndră chiar de Stere al ei, care, deocamdată, nu aruncă banii pe fereastră.

După cum am lăsat să se înțeleagă, Eugen Barbu se oprește asupra unor asemenea momente cruciale ale vieții, în primul rînd datorită faptului că, descriind comportamentul personajelor, are prilejul să le prefigureze evoluția ulterioară. Nunta amintită e înfățișată cu atîta realism, observațiile social-morale investite în narațiune sînt atît de profunde, încît chiar dacă autorul nu s-ar fi oprit apoi asupra lui Stere, de pildă, noi i-am fi putut imagina cu destulă precizie destinul său de negustor rapace. Identic procedează autorul și în construirea celorlalte „felii" monografice ale cărții. Să ne gîndim numai la felul cum e descrisă înmormîntarea lui Bică. Nu e o înmormîntare obișnuită, întrucît Bică, brutarul și cămătarul mahalalei, a fost o adevărată calamitate pentru sărăcime. De aceea, pe ultimul drum, e însoțit de un cortegiu straniu, alcătuit ad hoc de datornicii lui, de aceia care, plătindu-i dobînzile,

au rămas în cea mai cumplită indigență. Acum cînd nu mai e, oamenii își dau seama că ura lor e inutilă și nevoind să accepte că Bică le scapă, „îi lasă“, caută o răzbunare feroce, și-l aruncă într-un rîu. Capitolul (care reprezintă o reproducere aproape fidelă a schiței *Înmormîntarea lui Dumitru Alexandru* din *Prînzul de Duminică*) este de o forță tragică ce atinge halucinației.

Nu avem posibilitatea să ne oprim asupra tuturor marilor momente ale *Groapei*. Credem însă că exemplele de mai sus sînt concludente pentru metoda utilizată de autor. Am mai adăuga totuși, pentru a reconstitui cît de cît profilul etic și uman al romanului, că sentimentul erotic ocupă și el un loc important în viața mahalalei. Dragostea poartă firește pecetea mediului, a opticii și mizeriei acesteia. Așa încît nu vom întîlni cupluri idilice, ci vom face cunoștință cu Sinefta, o tînără care, dîndu-și seama de farmecele ei fizice, își alcătuiește o viață eliberată de „conveniențe sociale“, sau cu Aia mică, o întruchipare a nevinovăției, care știind că, oricum, va naufragia într-o căsătorie forțată, confundă, poate premeditat, visele adolescentine, elanurile sincere, cu o iubire trecătoare și neîmpărtășită. Sau vom fi martorii cîtorva corecții aplicate unor fete pretimpuriu intrate în viață — toate acestea, departe de a lua forma unor pagini spectaculoase — accentuînd și mai mult tristețea unei lumi aruncate cu sălbăticie la periferia societății. Și totuși, locuitorii groapei nu și-au pierdut virtuțile profund umane. Mielu, de pildă, dăruiește într-o zi pîinea lui Bică, deși știe că va fi aruncat pe drumuri, iar Marin Pisică, măcelarul, sfîrșește tragic pentru că în timp ce trebuia să ucidă animalele se gîndește la o grădină înmiresmată, la un rai pămîntesc, unde oamenii și viețuitoarele trăiesc într-o pace desăvîrșită.

Încheind lectura *Groapei*, rămîi cu imaginea unei umanități ultragiate, a unei lumi oropsite, copleșite de grijile materiale cotidiene care limitează orizontul și fac aproape imposibile orice preocupări mai înalte, dar care în forul ei cel mai intim, păstrează cu grijă credința în frumos, în bucurie și lumină.

Ar mai trebui să vorbim, desigur, despre banda lui Bozoncea. Nu vom insista deoarece mai toți aceia care au

comentat romanul s-au oprit cu insistență asupra ei. Și pe drept cuvînt, pentru că aceasta se găsește în centrul atenției. Am vrea să menționăm numai că și în prezentarea hoților, Eugen Barbu nu se abate de la imperativele artei, și că, departe de a fi obiectivist, cum s-a spus, el se menține cu strășnicie în cadrele realismului. Partea aceasta a narațiunii e într-adevăr spectaculoasă, mai precis, poate fi apreciată drept picarescă. De aceea considerăm inutil s-o mai trecem în revistă, fondul ei nefiind, în mare, altul decît acela al unor romane care au făcut epocă în Europa medievală. Bineînțeles, nu lipsește „culoarea locală", detectabilă nu numai în firea eroilor, în mentalitatea și comportamentul lor, ci mai ales în contextul social în care sînt plasați aceștia. Ceea ce n-a fost subliniat îndeajuns cînd s-a discutat această coordonată a *Groapei* e faptul că prozatorul a înmagazinat în prezentarea dură a eroilor un apreciabil procentaj poetic. Să fim bine înțeleși. Nu e vorba de efuziuni lirice cu caracter independent, și, cu atît mai puțin, de învăluirea eroilor într-o aură artificioasă, care ar fi minat, fără îndoială, caracterul realist al cărții. E vorba de o cernere extrem de fină și nuanțată a faptelor năbădăioase și reprobabile ale lui Bozoncea și ceilalți printr-o sită care reține nu numai violența dar și rudimentul de omenesc, de poezie. În aceasta ni se pare că ar rezida și interesul manifestat de noi la lectură. Căci Gheorghe, de pildă, hoțul îmbătrînit în rele, n-ar cîștiga întru nimic compasiunea noastră dacă nu ne-am da seama că e de fapt victima unui crez funest, dacă n-am vedea că sfîrșește tragic înainte de a-și îndeplini visul, acela de a sta liniștit într-o casă, înconjurat de porumbei albi. Cînd unda lirică nu se încadrează firesc în caracterul eroilor — cazul lui Bozoncea și Paraschiv, care din hoți de cai ajung adevărați criminali — autorul o găsește în mediul înconjurător și o relevă atît cît e necesar, atît cît poate fi legată de universul protagoniștilor. De aceea, nu vom găsi în *Groapa* peisaje clasice, ci doar succinte și aspre notații referitoare la înfățișarea sordidă a mahalalei, sau la fauna ei sărăcăcioasă.

Asupra romanului de debut al lui Eugen Barbu se pot face multe alte aprecieri, cum ar fi bunăoară aceea care ar viza capacitatea deosebită a scriitorului de a surprinde

tragicul unor anume existențe. Capitolul intitulat *În cîmp la Cățelu* e, în această privință, o adevărată culme artistică. Prozatorul a găsit aici expresia unică pentru a reda fiorul morții. Îți rămîn pentru totdeauna în memorie lăutarii cu fețele îngrozite și ochii sticloși ațintiți asupra fiarelor, copleșiți de zăpadă și privind moartea care îi cuprinde implacabil, fără ca nimeni să poată interveni.

1963

FACEREA LUMII

Fire bătăioasă și intransigentă, manifestîndu-se cu rară consecvență în opinii, unde punctul pe *i* e așezat cu fermitatea aceluia care se angrenează în discuții numai atunci cînd are ceva de spus, Eugen Barbu a realizat performanța — de neinvidiat pentru un scriitor — de „a se pune rău" cu criticii. Aceștia, e vorba desigur de criticii care au fost „admonestați" de prozator, nu-i rămîn datori și-l „sancționează" cu promptitudine la fiecare nouă carte, dar și cu alte prilejuri. S-a ajuns astfel la o situație cel puțin stranie, cînd un scriitor extrem de dotat, care își ia foarte în serios vocația și depune eforturi maxime pentru îmbogățirea *calitativă* a prozei noastre — e privit nu odată cu o ironie jenantă, sau chiar cu o crasă răutate. La apariția celei de a doua ediții a *Groapei* toți criticii i-au ridicat osanale prozatorului, ceea ce nu i-a împiedicat, pe unii dintre ei, să revină, recent, la vechea atitudine și să discute ca atare *Facerea lumii*. Ca în orice situație de o asemenea natură, există însă și reversul medaliei. Adică prozatorul care e acuzat într-o cronică, sub forma unei ultime concluzii, că și-a încredințat prematur romanul tiparului, că a avut drept sfetnic literar *graba*, — poate avea suprema certitudine că a dat totuși la iveală unele lucruri bune, măcar pe ici pe colo, de vreme ce în aceeași cronică se afirmă sus și tare că a fixat, între altele, „Premizele unui tip cu viitor literar sigur". Ceea ce nu e rău pentru un scriitor a cărui carte e în genere contestată, dar ceea ce, în

altă ordine de idei, nu spulberă totuși o atitudine excesiv de tăioasă ci, mai de grabă, o potențează. Aceasta cu atît mai mult, cu cît, vedem doar cu toții, apar suficiente cronici și articole călduțe unde cărți medii sau și mai coborîte sînt discutate la un diapazon „comprehensiv", unde criticii dacă nu pot invoca dramatismul subiectului, acuitatea analitică, fresca socială etc., iau de grabă în brațe unele teze devenite „clasice", cum ar fi: bucuria de a trăi, umorul demascator, candoarea spirituală și altele asemănătoare. Evident, făcînd atari considerații nu pledăm cituși de puțin pentru o atitudine critică lipsită de fermitate. Eugen Barbu se caracterizează, înainte de toate, prin franchețe și de aceea nu credem că l-ar încălzi aprecierile supralicitate. E vorba doar de onestitate și, de ce n-am spune, de o viziune cuprinzătoare din care să nu lipsească un punct de vedere, să-i zicem, istoric. Căci în raport cu ce analizăm cărțile actuale, dacă nu cu operele apărute pînă acum, dacă nu cu dezideratul de atîtea ori formulat, acela de a crea o literatură reprezentativă a zilelor noastre? Or, într-o asemenea privință, *Facerea lumii* ne apare, în ansamblu, ca o reușită, nu de nivelul *Groapei* (să recunoaștem, e greu să scrii constant la acest nivel), dar oricum o reușită, atît a autorului, cît și a prozei noastre noi. Romanul lui Eugen Barbu îmbogățește profilul literaturii contemporane, nu numai tematic, ci mai ales în ceea ce privește viziunea, modul de a privi viața, de a selecta faptele și de a extrage de aici semnificații inedite.

După cum se știe, prozatorul și-a caracterizat singur lucrarea drept un „roman polemic". A avut dreptate, sau, mai precis, și-a materializat intențiile? Răspunsul este categoric afirmativ, *Facerea lumii* prezentînd numeroase elemente care o detașează net de multe din prozele asemănătoare în ordine tematică. În fond, Eugen Barbu a căutat să demonstreze — evident, la modul artistic — că edificarea socialismului implică eforturi considerabile și că problemele serioase ce apar zilnic în toate domeniile activității umane nu pot fi rezolvate nici în ritmul unui vals... pentru Maricica, nici printr-o, fie ea chiar și funciară bucurie de a trăi. Muncitorii, ni se arată convingător în roman, sînt și ei ființe complexe, a căror existență, departe de a se consuma, rectiliniu, doar într-o producție mai mult

sau mai puţin impresionantă, cuprinde laturi variate, unde îşi găsesc firesc locul şi tribulaţiile sentimentale, şi oscilaţiile contorsionate, dramatice, determinate de o optică nu întotdeauna „ideală“. Lupta aceasta pentru un ţel măreţ, angajarea pasionată în muncă sînt într-adevăr atributele esenţiale ale muncitorilor. Ceea ce nu înseamnă însă că scriitorul trebuie să le aibă în vedere numai pe acestea şi că, intenţionînd să creeze figuri „exemplare“, are dreptul să ignore o acută problematică sufletească, specifică, să zicem intelectualului, că e obligat să-i transforme în megafoane de unde se aud fraze principiale şi chiar lecţii de filozofie a vieţii. Am citit atîtea lucrări unde muncitorii ne apăreau ca deţinătorii celor mai importante secrete ale vieţii şi acţionau cu o încredere şi o dezinvoltură dezarmante, încît personajele pozitive ale lui Eugen Barbu, încercate nu o dată şi de dureroase eşecuri, îţi dau impresia că ai parcurs un roman populat cu fiinţe reale, nu cu fantoşe, cu imagini prestabilite. Scriitorul polemizează aşa dar cu o viziune schematică. El şi-a propus şi a reuşit să privească viaţa dintr-un unghi diversificat. N-a ignorat dominanta zilelor noastre, dimpotrivă, a făcut din ea fundalul romanului său, dar un fundal pe care se profilează experienţe variate, destine umane contradictorii. Voind să ilustreze prin „facerea lumii“ lupta atît de dramatică dintre nou şi vechi, voind, cu alte cuvinte, să realizeze o carte a prezentului socialist, el nu şi-a împărţit personajele în două tabere antagoniste: în buni şi răi, în constructori înflăcăraţi ai noii societăţi şi în duşmani detestabili, ci a fost mai cu seamă atent la disponibilităţile lor fireşti pentru atitudini divergente. Ceea ce se reţine cu precădere din această carte, este adevărul potrivit căruia viaţa unei societăţi nu poate fi asimilată unui torent, unei colectivităţi umane cu o evoluţie sau involuţie înscrisă într-o singură coordonată. Cu atît mai puţin viaţa societăţii noastre de azi este monocordă. Ideile revoluţionare au acţionat în sensul unor transformări radicale sau în acela al accentuării fondului cinstit al unor oameni; dar în procesul complex al transformării au avut loc, inevitabil, şi „întoarceri“ morale, neprevizibile şi ilogice desigur în contextul dat, dar oricum întoarceri. A le ignora pe acestea din urmă, într-o operă unde punctul de plecare

e realitatea contemporană, înseamnă desigur a sărăci imaginea artistică. Or eforturile lui Eugen Barbu s-au îndreptat tocmai spre realizarea unei imagini cuprinzătoare a obiectului investigat. Așa se face că alături de Filipache, un muncitor cu adevărat exemplar, apare Anghel, de asemenea un muncitor, dar care se rostogolește pînă sub limita demnității umane, sau Eva, fiica lui Filipache, un personaj poate cam straniu, și acesta o ilustrare a unui proces acut de răvășire morală. E posibil ca atunci cînd clocotesc energiile, cînd se plămădește o lume nouă să se malformeze și asemenea caractere? E posibil ca unii, care în mod normal ar fi trebuit să se situeze în primele rînduri, să ajungă la o deplină autodistrugere? Autorul ne dă un răspuns pozitiv. Să-i urmărim mai îndeaproape argumentația.

Acțiunea (acțiune e un fel de a zice, întrucît romanul ni se înfățișează ca un amplu studiu moral) e plasată în anii imediat următori naționalizării. Ni se propune așa dar una din perioadele cele mai frămîntate din noua noastră istorie, perioada cînd oamenilor integri, formați la școala luptei din ilegalitate, li se alătură toți aceia care au văzut în revoluție supremul resort al unei transformări generale. Dar lumea de atunci era populată cu exemplare de cea mai variată extracție umană sau socială. Scriitorul se oprește asupra tuturor. Astfel întră rînd pe rînd în roman (în măsura în care pot lumina într-un fel sau altul destinele protagoniștilor) profesoare de balet trecute de mult de prima tinerețe, figuri spilcuite avînd crezuri cel puțin dubioase, sculptori rătăciți în plasa unui profesionalism teluric, foști „oameni de lume bună“ căzuți într-o existență promiscuă, femei de moravuri ușoare, în cel mai strict sens al cuvîntului, dar și dame de lux cu o minte alienată, tineri „artiști“ simulînd o boemă penibilă, detractori de duzină, jochei, contrabandiști etc., un adevărat talcioc uman resfirat de-a lungul paginilor, dar și adunat la un loc, într-o imagine caleidoscopică, în limitele unui capitol ce se dedică tîrgului de vechituri din capitala acelui timp. Nu se insistă asupra acestora. Avem de a face doar cu notații, unde simțul culorii și ochiul atent la amănuntul definitoriu, elemente atît de proprii aceluia care ne-a dat *Groapa* sau *Domnișoara Aurica*, concură la realizarea unor

imagini memorabile. Așa cum s-a mai observat, în roman trăiește însăși capitala, nu numai cu oamenii ei, dar și cu străzile luminate noaptea de razele lăptoase ale neonului, sau ziua de sulițele vesele ale soarelui de primăvară, ale soarelui nemilos din timpul verii, ale soarelui blînd, melancolic din lunile autumnale. Parcurile sînt văzute și ele de un citadin înăscut, care înhalează înfometat efluviile florilor, sau își oprește deprimat privirile pe frunzele galbene, violete, smulse implacabil întîi de o adiere plăcută, apoi de vîntul rece și dușmănos al lui noiembrie. Dacă nu remarci asemenea elemente, riști să treci pe lîngă pagini importante, de cea mai bună calitate, care n-au o valoare intrinsecă, ci împrumută sensuri fundamentale destinelor umane. Desprins din ambianța unor libațiuni cvasipatriarhale, cu soare blînd, cu cîntece de lume, cu țigani și femei petrecărețe — Anghel nu înseamnă aproape nimic. Tot așa Filipache nu poate fi înțeles în adevărata complexitate a caracterului său dacă ignorăm pasajele numeroase în care acesta are și alte preocupări decît cele de producție. Și apoi Eva, fata cu vise fabuloase, năzuind spre neprevăzut și viață trepidantă, dar ajunsă la o condiție subumană — este de neimaginat, își pierde conturele atunci cînd ai încerca să treci cu vederea excursiile ei în jurul Bucureștilor și, îndeosebi, paginile finale unde lumea inertă, impasibilă, filmată cu incetinitorul, nu este altceva decît interiorul ei uscat, golit de orice iluzie, de orice dorință.

În centrul atenției se găsește fosta tipografie a lui Bazilescu. Descrierea uzinei se materializează în pagini dintre cele mai veridice. Îndrăznim chiar să afirmăm că în nici un alt roman de producție de la noi n-am întîlnit observații mai exacte, care să reconstituie atît de propriu atmosfera unei fabrici sau imaginea de ansamblu a muncitorilor. Se aude continuu, aidoma unei muzici de fundal, zumzăitul monocord al linotipelor, pot fi văzute, ca într-un film unde operatorul își oprește pe îndelete obiectivul asupra celor mai importante elemente ale cadrului, coridoare înguste înnecate în foi și cartoane de toate culorile, mașini înghițind ritmic colile imaculate. Și peste tot, oameni într-un du-te vino neîncetat. Scriitorul surprinde admirabil ansamblul uman, dar schițează și cîteva individualități: Pintea, Antonică, Sandu-Gît, Petrescu, Cocorea,

Seceleanu, care, atîta timp cît sînt integrați în colectiv, se comportă firesc, alcătuiesc o „clasă“, Scoși din tiparul general, ei se estompează însă, par inconsistenți. Probabil că prozatorul nici n-a intenționat să-i construiască după canoanele clasice ale individualizării artistice, însă fapt este (și obiecțiile formulate în mai toate cronicile sînt, într-o asemenea privință, întemeiate) că personajele în chestiune intră în raza de observație mai mult din necesități ... exterioare, atunci cînd se împotmolește intriga, cînd se simte necesitatea unei confruntări de opinii. Așa se explică, bunăoară, că toți cei amintiți nu întrețin conversații decît cu Filipache. Și, să recunoaștem, nu acesta are nevoie de ei, ci autorul, pentru ... a-l caracteriza pe noul director. Rezultatele, dacă le privim doar într-un asemenea context stabilit ad-hoc, sînt notabile, Filipache dezvăluindu-și după fiecare convorbire un fond revelator.

Cum spuneam mai înainte, romanul nu are o acțiune în sensul unanim acceptat. Protagoniștii sînt definiți mai cu seamă prin analiză (autoanaliză), faptelele relatate avînd nu odată rolul strict de a explica și motiva unele lungi solilocvii. De altfel romanul pare, cum s-a și remarcat, o amplă rememorare. (De aici și rolul important pe care îl ocupă în narațiune biografiile dense ale principalelor personaje). Astfel, muncitorul, activistul Filipache apare în fața noastră în ziua naționalizării, cînd e numit director la Grafice 7, tipografia lui Bazilescu. El respinge frazeologia, nu ține mitinguri, nu prelucrează noua măsură a statului. Se consideră un muncitor, ca toți ceilalți, vine la fabrică după vechiul program. Visul lui e să mărească tipografia și să creeze condiții cît mai optime de muncă. Și reușește să-și ducă la îndeplinire planurile, deși n-are deprinderea scriptologiei. Procedează muncitorește, cu hotărîre. Nu ține cont de normele financiare, deturnează cu de la sine putere fondurile și într-un timp relativ scurt transformă arhaicul loc de muncă într-o unitate modernă, cu cantină dominată de cristaluri, cu școală de balet pentru copiii muncitorilor etc. De unde atîta energie, de unde atîta convingere în justețea acțiunilor sale, acțiuni uneori greșite în timpul dat, care, în pofida rezultatelor pozitive, îi atrag suspiciunile și chiar ura elementelor carieriste? Autorul ne dă explicații edificatoare, desfășurîndu-i firul

biografic. Filipache descinde dintr-o familie umilă asupra căreia plana continuu moartea. Toţi ai săi au fost răpuşi de tuberculoză, scăpînd doar el graţie unei vitalităţi nebănuite. A rămas însă cu o fire melancolică, aplecată vădit spre meditaţie. Mai tîrziu, cînd e ucenic într-o cismărie, îşi aţinteşte adesea privirile în gol, iar timpul liber îl petrece prin cimitire. Îi place să se gîndească îndeosebi la soarta diversă a oamenilor, însă nu întrezăreşte nici pe departe mecanismul distinct al evoluţiei sociale. Nici chiar atunci cînd asistă cutremurat la masacrul greviştilor din '33. Un fapt a reţinut însă cu precădere: solidaritatea clasei muncitoare, de care se pătrunde tot mai intim, pe măsură ce trec anii, pe măsură ce trece dintr-o muncă într-alta, pe măsură ce viaţa sa se confundă cu a celor oprimaţi. Aşa încît înregimentarea lui în rîndurile partidului se produce firesc. Lupta în ilegalitate şi mai apoi anii de detenţiune îl formează definitiv. Închisoarea e pentru el suprema şcoală. Aici are din nou prilejul să viseze, dar de astă dată reveriile au mobile sociale precise. Dorinţa lui cea mai puternică este să contribuie cu toată fiinţa la îmbunătăţirea vieţii muncitorilor. Nu-şi rezervă nimic pentru sine, dedică totul oamenilor. Iată în ce constă forţa sa, energia pe care o consumă cu largheţe supremă cînd e numit, mulţi ani după aceea, director. Viaţa este însă complexă, lumea nu se împarte vizibil în oameni oneşti şi duşmani făţişi şi de acest lucru îşi va da seama Filipache, dar prea tîrziu. În timp ce el îşi consumă zilele şi anii în fabrica ce o vrea transformată într-o modernă uzină, Eva, fiica sa, porneşte, şi se rostogoleşte pe panta dezagregării morale, iar Anghel, cel care l-a ascuns odată în timpul ilegalităţii, cel pe care l-a recomandat cu căldură partidului, îl „sapă“ din umbră şi ridică împotriva lui un adevărat val de ură. Ce intreprindere Filipache? Revine la vechea deprindere, analizează cu calm faptele sale şi ale altora. Îi este imposibil să nu constate că n-a vrut decît binele, că a realizat lucruri frumoase, dar, pe de altă parte, îşi dă seama că a fost cam unilateral. Conştiinţa onestităţii sale funciare îl împiedică să se apere, îi repugnă chiar şi gîndul că ar trebui să-şi explice acţiunile. Şi viaţa îi dă dreptate, măcar în parte, întrucît Anghel şi cei de o seamă cu el apar, în cele din urmă, sub adevărata

lor înfățișare. Pe Eva însă a pierdut-o. Întrebarea care se pune este desigur următoarea: e verosimil un asemenea activist? Credem că da. Prozatorul și-a înzestrat personajul cu o „cumsecădenie" exemplară, și a făcut din ea forța motrice a unui destin cu adevărat muncitoresc. Așa cum s-a întîmplat și se întîmplă însă în viață, o asemenea trăsătură e dublată uneori și de un oarecare procent de naivitate. Eugen Barbu a intuit acest fapt și nu l-a scos pe Filipache de sub zodia ingenuității. De aceea și ajunge directorul în dezacord cu Anghel și chiar cu unii muncitori, de aceea o și pierde pe Eva. Concentrîndu-și atenția asupra acestui aspect, prozatorul, la rîndul lui, a pierdut însă și el ceva din vedere. Și anume faptul că Filipache, bine realizat pe latura complexității umane, este totuși directorul unei unități socialiste și că greutățile pe care le întîmpină nu pot fi reduse doar la neînțelegerile cu Anghel. Au fost stavile obiective pe care Filipache le învinge fără știrea noastră. Dacă acestea ar fi fost proiectate, într-un fel sau altul, pe fundalul înfruntării dintre el și Anghel, conflictul narațiunii ar fi cîștigat apreciabil în dramatism și, desigur, în semnificație, în veridicitate. Cauza esențială a scăderii ni se pare a viza însuși modul de compoziție a personajelor. Filipache, precum și Anghel sau Eva, sînt imaginați, oarecum, din perspectiva unei „monografii interioare". Fiecăruia în parte îi sînt rezervate capitole mai mult sau mai puțin independente, caracterul fiecăruia este explicat pînă la cel mai neînsemnat amănunt. De aici autenticitatea lor „interioară", însă tot de aici, prin revers, estomparea, desigur nedorită și probabil nescontată, a laturii sociale, de diverse grade, în evoluția unuia sau altuia. Faptul e vizibil mai cu seamă la Anghel, personaj cu o trăsătură morală, mai bine zis amorală, excelent prinsă, dar personaj care își pierde îngrijorător din autenticitate atunci cînd se caută, în mod exterior, a se funda numai prin el caracterul social al conflictului dintre două mentalități categoric delimitate. Ca și în cazul lui Filipache, și de astă dată ni se oferă o cuprinzătoare biografie. Anghel a apărut într-o *lume* izolată brutal de societate. Nu odată își vede aievea părintele, continuu beat, îmbibat de mirosuri pestilențiale (lucra la „serviciul barometric"), pe mama, ființa angelică din anii

copilăriei, naufragiată apoi în alcoolism; își aduce aminte de certurile și bătăile lor zilnice, gustate cu delicii de borfașii din mahala. La școală a fost un elev eminent, în primele clase a luat cu regularitate premiul întîi. Odată, meritul i-a fost furat cu brutalitate, și și-a pierdut astfel orice încredere în valabilitatea eforturilor, a muncii cinstite. Adăugînd la toate acestea că e șchiop și miop avem în mare chipul unui om de timpuriu mort sufletește. Ce ia din viață? Ceea ce i se oferă unui ins apatic, unui ins care a contractat, pe nesimțite, o ură surdă împotriva celor victorioși. Se leagă de fata unuia dintre numeroșii săi patroni și o părăsește fără nici o remușcare, se culcă cu prostituatele cele mai ordinare dar n-are nici o satisfacție. Ajunge să cîștige sume măricele într-o tipografie cam deocheată, și are astfel posibilitatea să-și ofere bucurii mai alese. La un moment dat crede că a găsit femeia ideală. E frumoasă, descinde parcă dintr-o altă lume, seamănă cu o distinsă doamnă văzută în copilărie — dar, pînă la urmă, și aceasta se dovedește a nu fi decît o damă de lux. Viața îi joacă mereu renghiuri sinistre. Se năpustește deci în chefuri interminabile și realitatea îi pare ceva mai suportabilă. În anii ilegalității îl întîlnește pe Filipache pe care îl adăpostește un timp. De ce procedează astfel, nu avea doar o conștiință de clasă, deși era și el tipograf? Pentru că vrea să-și demonstreze că nu e laș. Gestul acesta îi va aduce, după 23 August, servicii nesperate. Intră în partid și e ales președintele sindicatului din uzina lui Bazilescu. S-a schimbat eroul nostru? Nicidecum. Este același om lovit de atîtea ori de societate, aceeași ființă îndepărtată fără cruțare de la masa vieții. În noile condiții sociale, el s-ar fi putut desigur schimba. Nu se petrece însă o regenerare morală, în Anghel trezindu-se cu putere toate dorințele sale refulate. Are în sfîrșit prilejul să dispună și el de viață după cum crede de cuviință. Practică amoruri dezinvolte cu legătoresele și o „moștenește“ chiar pe „secretara“ fostului patron, și ea o blondă (visul lui), ce îi apare ca o chintesență a feminității și distincției. Dar aceasta îl acceptă, după un lung șir de compromisuri degradante, numai pentru că e președintele sindicatului, pentru că o are la mînă. Îl și părăsește, de altfel, îndată ce apare unul cu o funcție mai mare. Așa că

lui Anghel nu-i rămîn, și de astă dată, decît chefurile desfășurate nopți de-a rîndul la crîșma „Țipă-n drum", în compania unor elemente declasate, pătrunse în tipografie cu ajutorul său. Primește bani furați din fondul cantinei și se lasă dus de uneltirile celor care voiau să-l înlăture pe Filipache. Fără să-și dea seama, devine un om ostil regimului, un dușman în adevăratul înțeles al cuvîntului.

Cum se vede, personajul acesta e reversul lui Filipache, autorul demonstrînd prin el ideea că societatea nu are un curs uniform. Demonstrația este convingătoare. Desigur, nu putem fi de acord cu Anghel, dar e imposibil să nu recunoști că e „adevărat", că are o conduită urmărită de un ochi foarte atent, că manifestările lui sînt determinate de o fatală, dar unitară logică interioară. Rezervele foarte serioase ce le suscită se datoresc imixtiunilor, de ultima oră, ale autorului în viața sa. Dintr-un învins al vieții, eroul e transformat cu ușurință într-un dușman detestabil. Fără îndoială, Anghel trebuia să ajungă la stadiul arătat în roman. Problema e însă în ce mod. Nu ne dăm seama cum ar fi trebuit să procedeze scriitorul, dar e limpede că aruncînd în spatele lui Anghel toate relele caracteristice celor mai odioși dușmani, a ales o cale destul de facilă.

Prin personajul Eva, autorul se menține însă cu strictețe în limitele obiectivității, fiica lui Filipache desfășurîndu-și existența după inițiative ce-i aparțin în întregime. Ea ar fi putut avea un destin luminos, dar se anulează cu bunăștiință, își barează toate căile spre o viață normală. Toate visele, hrănite de o prodigioasă imaginație adolescentină, se convertesc rînd pe rînd în aventuri cel puțin dezagreabile. Căutînd prietenia și dragostea oamenilor, trece prin patul unor indivizi sterpi și ancorează pînă la urmă în brațele lui Manicatide (figură construită ingenios din virilitate ostentativă și falsă aureolă nobiliară, din inițiative ce bulversează și apatie dulce), un autentic detracat. Acesta n-o iubește, dar o domină, Eva jurîndu-și mereu să nu-l mai caute, dar întorcîndu-se totuși la el. Ce o determină să procedeze astfel? O dorință irezistibilă de a sparge platitudinea, de a cunoaște și stăpîni totul. Manicatide nu e însă omul care s-o conducă cu grijă prin meandrele vieții și o trage după el în cea mai cumplită

mizerie morală. Cînd Eva are revelaţia pustiului ei sufletesc, e prea tîrziu ca să se mai poată salva şi, conştientă de ridicolul şi stupiditatea situaţiei, îi duce totuşi mîncare cu sufertaşul lui Manicatide, care dintr-un falnic proprietar a ajuns întreţinutul unui îngrijitor de cai, al fostei lui soţii şi al ei.

Eva e un destin tragic, şi trebuie luat aşa cum e. Nu credem că are rost să formulăm observaţii cum ar fi „lipsa unei acute problematizări“ a acestei vieţi. Prăbuşirea fetei lui Filipache trezeşte interesul cititorului şi invită la serioase meditaţii tocmai prin lipsa problematicii acute. Nu e o tragedie sublimă, ci una penibilă şi gratuită. Ne pare că scriitorul a intenţionat, şi credem că a reuşit, să atragă atenţia asupra faptului că în existenţa omului se pot ivi situaţii ireparabile nu numai atunci cînd e vorba de cauze sociale mai mult sau mai puţin obiective, ci şi în cazul unui „vid sufletesc“ generat de imponderabile, de elemente ce scapă înţelegerii noastre, şi, evident, sînt în contradicţie flagrantă cu realitatea contemporană. În aceasta şi constă, printre altele, viziunea aparte a lui Eugen Barbu, care ne-a dat în *Facerea lumii* un roman de probleme, cu personaje nuanţat conturate şi atît de deosebite de tipologia întîlnită în alte proze actuale, dar şi cu scăderi vizibile, inerente oricărui inceput de drum, oricărei atitudini polemice.

1964

Aurel Mihale

FUGA

Desigur, Aurel Mihale, nu și-a făcut o specialitate din abordarea obstinată a războiului, *Floarea vieții* (ediția a doua e intitulată *Destin*) pornind, bunăoară, de la elemente de o cu totul altă natură. Mai mult decît predilecția vădită pentru subiectul amintit, ceea ce e meritoriu la acest prozator e impresia de „trăit“ pe care o creează aproape întotdeauna. Impresie detectabilă și în schițele și povestirile reunite sub titlul *Nopți înfrigurate*. Parcurgînd cele aproape 500 de pagini ale *Fugii* ai certitudinea că ești proiectat în infernul războiului. Întîlnești la tot pasul scene de încleștare paroxistică, imagini cutremurătoare, mereu altele și parcă mereu aceleași, ce te urmăresc obsedant dincolo de text.

Cum a procedat Aurel Mihale, după ce rigori și-a ordonat numeroasele sale observații și impresii sau chiar întîmplări trăite aievea? Dacă avem în vedere numai fondul faptic, putem afirma că *Fuga* nu se deosebește prea mult de romanul tipic de război. La urma urmei, narațiunea se constituie din scene de luptă, discuții mai mult sau mai puțin cazone, cîteva retrospecții menite să dea un plus de caracterizare personajelor etc. Dincolo de acestea, cartea are totuși o latură aparte. E vorba de faptul că *Fuga* nu e numai romanul unuia sau mai multor personaje, ci al unei întregi colectivități umane. Protagonistul, căci în centrul atenției se găsește un singur erou, Dragomir Jiga, construit de așa manieră, încît, în ultimă instanță, se crează impresia că ai de a face cu un chip generic. Impresie întărită, firește, și de unele elemente, cum ar fi, de pildă, ampla figurație caracterizată printr-o afectivitate

și un destin în multe privințe similare cu acelea ale lui Dragomir Jiga. Trăsătura în discuție, realizată printr-o unitate stringentă a unghiurilor de observație, ni se pare demnă de remarcat, din aceasta desprinzîndu-se cu limpezime chiar concluzia narațiunii, indicată și în titlu: drama ostașului român care a fost angrenat într-un război inutil. Ideea de bază este deci „fuga" dezastruoasă de pe frontul de Răsărit. Pentru relevarea acesteia, autorul s-a fost nevoit să construiască un subiect aparte, cartea închegîndu-se, pe îndelete, într-o ordine strict istorică, din consemnarea unor bătălii, și din investigarea minuțioasă a stărilor specifice luptătorilor. De aceea, probabil, primul capitol are o alură de document de război: „În toamna anului 1942, desfășurarea evenimentelor de pe frontul de Răsărit intrase dintr-o dată într-o fază crîncenă, aparent statică, prin încleștarea echilibrată a forțelor angajate în luptă. Era ceea ce mai tîrziu s-a numit, pe drept cuvînt, cumpăna războiului și a istoriei multor țări și popoare europene". „Se părea că nimic de pe pămînt nu va putea stăvili năvala valului de sînge și pustiirea adusă de război. Tot și toate, trecutul și prezentul, viitorul omenirii păreau sacrificate nebuniei hitlerismului. Apărătorii Stalingradului au oprit însă, în acele zile și nopți, de cumplită împotrivire, pentru totdeauna, desfășurarea deșănțată de pînă atunci a istoriei războiului . . . " Sînt fraze care se întîlnesc de obicei și pe genericul unui film, care te fixează în timp, te informează asupra povestirii cinematografice. Într-adevăr, după acest preambul, prozatorul se substituie parcă operatorului și-și îndreaptă obiectivul spre imensa stepă rusească acoperită de zăpadă, străbătută de vînturi nemiloase. Ochii ți se pierd în gol, atenția nu ți-e reținută de nimic, totul e încremenit în nemișcare. Obiectivul descoperă totuși o siluetă care se strecoară cu grijă prin șanțuri. E sergentul Dragomir Jiga pe care autorul îl va menține continuu în prim plan, prin el relevînd, cum spuneam, destinul unei bune părți a ostașilor români.

Cîteva cuvinte despre acest personaj. Afirmăm dintru început că Dragomir Jiga ni se pare unul din cele mai reușite personaje din noua literatură de război. Ascendentul lui incontestabil față de unele chipuri similare rezidă în comportamentul său consecvent firesc, în perfecta con-

cordanță dintre logica interioară sau acea istorică și acțiunile în care e plasat. Nu ai deloc impresia că într-un moment sau altul ar fi trebuit să aibă altă atitudine decît aceea manifestată concret în roman. El este mult timp un țăran mai mult sau mai puțin conștient de soarta sa, care, o dată ajuns în război, nu depășește limitele regulamentului și execută, fără să se întrebe dacă e bine sau nu, ordinele superiorilor. I s-a spus că trebuie să lupte, și luptă, dar, judecînd lucrurile cu bun simț, nu prea vede o scadență fericită. Firea, mentalitatea ofițerilor și a „aliaților" nu au darul să-i dea un suport moral și de aceea încearcă un oarecare sentiment de bucurie cînd se încurcă lucrurile. Aceasta nu-l împiedică însă să gîndească, în esență, ca un soldat cu adevărat „opac". Așa se face că răspunde cu gloanțe — evident, inutile — somațiilor de predare transmise prin difuzoarele sovietice, că la atacul decisiv de la cotul Donului, el singur se alătură maiorului Dabija și încearcă să oprească, cu pușca în mînă, fuga disperată. Mai mult, în dezordinea generală, cînd tranșeele erau părăsite în masă, cînd toate lumea căuta să scape de o moarte sigură, el își primejduiește viața și execută cu strictețe misiunea pe care i-o încredințase maiorul, aceea de a transporta muniții în prima linie. Misiunea a și fost îndeplinită, dar de prisos. Nimeni nu mai voia să lupte. De acum înainte războiul se termină și pentru el, singura grijă fiind scăparea cu viață. De aici începe de fapt și romanul propriu-zis, care oferă imaginea unui drum nesfîrșit printr-o cîmpie apocaliptică.

Meritul incontestabil al autorului constă în faptul că a intuit și realizat dimensiunile dramatice și grele de sensuri ale retragerii, nu atît prin utilizarea unor fapte, scene spectaculoase, cît mai ales prin conturarea „comportamentistă" a protagonistului. Față de tema abordată, de amprenta temperamentală a personajului, modul acesta de caracterizare ni se pare cel mai potrivit. Aici nu era cazul să se însăileze pagini de analiză psihologică, de îndelungate elaborări interioare, semnificația narațiunii trebuind să se desprindă vizual, am spune cinematografic, din evoluția specifică a figurii din prim plan. Nu lipsesc desigur elementele spectaculoase. Se apelează la ele însă

numai în măsura în care pot declanşa reacţii, atitudini restructurate din partea eroului. În această privinţă pot fi amintite numeroase pasaje şi chiar capitole întregi. De pildă drumul de-a lungul a zeci de kilometri pe care îl străbate Dragomir Jiga cu fratele său rănit în braţe. Paginile, scrise cu sobrietate, cu un adevărat nerv dramatic, sînt impresionante prin ele însele. Ele au fost incluse însă în roman nu dintr-o raţiune exterioară, ci pentru că sînt menite, şi reuşesc pe deplin, să scoată în lumină dîrzenia caracteristică eroului. Cam la fel trebuie apreciată ciocnirea acestuia cu nemţii care sînt gata să-l ucidă pentru a-i lua sania şi caii.

Vorbind despre caracterizarea „comportamentistă" n-am vrea să se înţeleagă că Aurel Mihale îşi imaginează, premediat, personajul printr-o prismă unilaterală, că nu îi dezvăluie un anume fond interior. Cum e şi firesc, Dragomir Jiga înregistrează un proces de clarificare, proces care nu se putea realiza, la un moment dat, în afara unor oarecari meditaţii asupra vieţii, fie ele şi rudimentare, fie şi sub forma stabilirii unor indici de acţiune imediată. În această privinţă reuşitele sînt de asemenea notabile. Pentru a da un exemplu, amintim secvenţa cînd, scîrbit fiind de „viziunea" consecvent antiumană a ofiţerilor, sergentul ia hotărîrea să rupă definitiv cu armata şi părăseşte centrul militar „de reorganizare", începîndu-şi astfel cea de a doua etapă a „fugii" sale. Sau, şi mai revelatoare, capitolele consacrate cristalizării definitive a eroului în zilele petrecute în oraşul Odesa. Se impune însă o precizare. Hotărîrea, perfect motivată, pe care o ia el acum, aceea de a ajunge cu orice preţ în ţară, nu apare ca un ecou al discuţiilor purtate cu muncitorul Spiru, un comunist fugit dintr-un lagăr de concentrare. Aceasta şi pentru faptul că, artistic vorbind, personajul în discuţie se caracterizează printr-o evidentă inconsistenţă, el fiind alcătuit din elemente de mult demonetizate. E arid, plat, retoric. Ne miră cum de autorul care, pe parcursul naraţiunii a vădit, în genere, un temeinic simţ al firescului, n-a observat că Spiru distonează, că apariţia lui nu reuşeşte să îmbogăţească galeria tipologică. Dacă Jiga beneficiază de autenticitate şi în momentul amintit, dacă procesul lui de limpezire e într-adevăr verosimil, aceasta se

datorește, în cea mai mare parte, concluziilor pe care le extrage din experiența sa de război, concluzii verificate „concret“ în mediul întîlnit la Odesa. Orașul e populat de ofițeri care s-au „aranjat“ la partea sedentară și acum trimit în țară „capturile de război“, de ostași fugiți de pe toate fronturile, de contrabandiști etc. Tabloul — realizat prin notații de un crud realism, prin aglomerarea unor personaje episodice, dar care se rețin — e sordid și nu invită nici pe departe la continuarea unei lupte absurde.

Am arătat la începutul cronicii rațiunea care ne-a determinat să ne oprim cu precădere asupra lui Dragomir Jiga. E de la sine înțeles că în roman apar însă și alte personaje. Două au și fost amintite. Dabija, surprins în cîteva date esențiale, dar, în ansamblu, destul de schematic, și Spiru. Foarte multe pagini, poate prea multe, sînt închinate lui Marin Vanghele. Prin acesta scriitorul a încercat, probabil, să fixeze destinul soldatului nimicit inutil în angrenajul războiului. Ideea, sesizabilă pe alocuri, e minată de unele rudimente melodramatice. În rest, numeroase personaje mai mult sau mai puțin episodice (unele decorative, și deci nu absolut necesare, cum ar fi „osteanul“), care completează judicios un tablou uman semnificativ.

În încheiere, am formula o rezervă cu privire la predilecția mai veche a lui Aurel Mihale pentru retrospecții și descrieri de natură. Apreciem, în mare, că depănarea firului biografic (în speță cel al lui Dragomir Jiga) se convertește în pagini interesante, absolut necesare în caracterizarea eroului. Prin alura lor independentă, ele împrumută însă narațiunii un caracter discontinuu și monoton. Fapt și mai evident în cazul descripțiilor naturistice, cu mențiunea că originea deficienței trebuie căutată, de astă dată, în lipsa de varietate a paletei.

1963

Al. I. Ștefănescu

AL CINCILEA ANOTIMP

Printr-unul din aspectele sale centrale, romanul lui Al. I. Ștefănescu se situează pe o coordonată importantă a prozei noastre interbelice, aceea concretizată în abordarea asiduă a problematicii intelectualului. Sînt deci la îndemînă și absolut justificate similitudinile care s-au stabilit între Justin Rădulescu, eroul cărții în discuție, și Gheorghe Demetru Ladima *(Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război)* sau Radu Comșa *(Întunecare)*. După cum, datorită restructurării ideologice întreprinse de autor în imaginarea protagonistului, nu e greșit să afirmi că *Al cincilea anotimp* reprezintă o replică la o anume literatură a realismului critic. Firește că făcînd asemenea aserțiuni, nu emitem încă o judecată de valoare, ci doar una, să-i zicem, cu un cuvînt poate nu prea potrivit, de încadrare. Ceea ce interesează, în primul rînd, e consistența acestei replici. Așa cum remarcăm și în alte articole despre unele cărți ce preiau teme ale vechiului realism, nu e suficient să spunem că, într-un caz sau altul, avem de a face cu o „replică" (întreaga literatură contemporană are un fond polemic), ci să precizăm cît de profundă, cît de artistică este această replică. Privind romanul din acest unghi, vom spune, de la început, că reușita ni se pare destul de ambiguă. Citind *Al cincilea anotimp* n-am avut decît în foarte mică măsură impresia că Radu Comșa sau Ladima, privite ca personaje generice, și-ar fi găsit, în zilele noastre, adevăratul lor drum, că ar fi aflat răspunsuri precise la chinuitoarele lor întrebări. Bineînțeles, fraza de mai sus trebuie plasată într-un context artistic, căci prin faptele și atitudinile radicale ale lui Justin Ră-

dulescu ni se propune o indubitabilă împlinire spirituală. Numai că această împlinire, ce se întinde pe o gamă extrem de cuprinzătoare, de la clarificarea teoretică (filozofică) și etică, pînă la dezinvolta activitate politică, nu ne apare ca o urmare firească a devenirii personajului sub ochii noștri, ci mai mult ca o „îndrumare" nu o dată arbitrară, a acestuia de către autor. De aceea credem că virtuțile romanului nu rezidă în reluarea și metamorfozarea unui erou devenit tipic, în trecut, prin lipsa organică de clarviziune, ci în aspectele de frescă socială. Nici în acest din urmă sector nu vom găsi elemente inedite, atît sub raportul viziunii, cît și sub acela al materializării artistice. Burghezia mijlocie a vechii societăți, de pildă, a stat în atenția multor prozatori, la cei amintiți mai sus, putînd adăuga numele lui G. Călinescu (*Enigma Otiliei, Scrinul negru*) sau I. M. Sadoveanu (*Sfîrșit de veac în București*). Cu toată impresia de „déja vu", lectura, într-un asemenea domeniu, se efectuiază cu interes. Al. I. Ștefănescu a găsit de multe ori situații definitorii pentru aria propusă, așa încît imaginea artistică beneficiază de un rudiment de tipicitate. Interesant e faptul că deși la un examen amănunțit, personaje cum sînt Georgeta Vîlsan, Marius Vîlsan, generalul Velcescu, inginerul Căciulescu (numele prea „sugestiv" trădează o concepție de portretizare cam desuetă), legionarul Traian Ghiga, fascistul Gerlach, popa Dumitru și soția sa Hortensia etc. — nu rezistă decît în parte, în ansamblul lor alcătuiesc totuși un tablou destul de concludent. Explicația pare să constea în faptul că, autorul n-a reușit să fixeze atributele unor individualități distincte, a surprins însă dominanta lor generală, de clasă. Semnificative ni se par, în această privință, adunările din casa popii Dumitru, care ne permit să ne facem o idee despre îmbogățiții de război, despre mentalitatea și atitudinea lor față de o societate în formare, pentru ei de neînțeles. Aceasta în pofida faptului că discuțiile politice se poartă la un diapazon „dinainte stabilit", în pofida faptului că se constituie din idei cam stereotipe, ce nu poartă însemnele unor personalități aparte, ele putînd fi emise, cu aceeași „autoritate", de oricare interlocutor. Semnificativă este de asemenea descrierea nunții la care participă cîteva dintre principalele personaje ale nara-

țiunii, cînd obiectivul înregistrează nu numai atmosfera generală, dar reține chiar (este de altfel singurul caz) unele detalii grăitoare pentru caracterizarea eroilor. Cu excepția Georgetei Vîlsan, al cărei comportament în această situație, e derutant pentru înțelegerea caracterului ei, celelalte figuri de prim plan (Marius Vîlsan și Velcescu, îndeosebi) își etalează acum ceva din esența caracterologică, întreaga lor evoluție ulterioară neaducînd nimic, sau aproape nimic nou. Reușita acestui moment se datorește și procedeului interesant de narare, acela al scrutării faptelor din două perspective diametral opuse, corespunzătoare lui Justin Rădulescu și Georgetei Vîlsan.

Menținînd discuția în ordinea stabilită mai sus, trebuie să spunem de asemenea, că bune notații de atmosferă și frescă socială găsim în acel compartiment al romanului legat de evenimentele specifice celui de al doilea război mondial, sau de acelea imediat următoare. Se reține goana disperată a bucureștenilor din timpul bombardamentelor, ai imaginea aproape vizuală a străzilor transformate în ruine, și auzi parcă aevea țipătul lugubru al sirenelor. Reușite, deși nu ating intensitatea dramatică a unor scene similare din *Șoseaua Nordului*, ni se par și cele cîteva secvențe extrase din tabloul amplu al insurecției armate ca și, în genere, descrierea cîtorva manifestații și greve muncitorești din frămîntatul an '45. Nu intră în această arie ultimele două capitole, de o pauperitate artistică alarmantă, care ar fi trebuit să completeze galeria tipologică prin plasarea în centrul atenției a cîtorva figuri de țărani revoluționari.

Aspectul modest al romanului constă în aceea că autorul n-a reușit să plaseze în ansamblul faptico-social amintit cîteva personaje notabile. Narațiunea e populată cu foarte mulți eroi, dar aproape nici unul dintre ei nu depășesc stadiul onomastic. Carența e extrem de vizibilă mai ales în latura pozitivă a cărții, în aceea legată de evoluția celor care și-au făcut din activitatea social-revoluționară unicul crez în viață. Astfel, Constantin Dumitrescu, muncitorul pe care îl întîlnim încă în primele pagini, deși e menținut cu strășnicie în centrul atenției, nu dobîndește, nici un moment, contururile unei imagini viabile. Aceasta întrucît e plasat, cu consecvență, în impre-

jurări „tip", pe care le găsim și în cele mai fade narațiuni elaborate pe o temă asemănătoare. Să amintim, de exemplu, că-i facem cunoștința atunci cînd e bătut de zbirii siguranței. Desigur, o asemenea situație e „reală", dar numai prin simpla ei încadrare în narațiune nu putem defini conduita unui personaj pozitiv, a unui viitor comunist. Cu atît mai mult cu cît situația în chestiune nu e cerută organic de „profilul" personajului. Constantin nu numai că nu e comunist, dar nici nu are o cît de infirmă preocupare socială. A stat doar cîndva de vorbă cu Marosin, despre care nu știe mai nimic. Totuși, bătaia îndurată îi deschide automat ochii, așa încît după 23 August, atunci cînd comunistul Marosin (acum află și el, acum aflăm și noi că acesta e comunist) îl cheamă la luptă, nu ezită nici o secundă și intră într-un detașament revoluționar. E rănit și cu acest prilej dispare din cîmpul nostru de observație. Îl vom întîlni însă ori de cîte ori autorul are nevoie de el, ținînd discursuri, conducînd greve, și apoi lămurînd țăranii să intre cu plugurile în moșiile boierilor. Repetăm, asemenea fapte, puse pe seama personajului, sînt perfect plauzibile, ele au avut doar corespondențe integrale în evenimentele de după război. Din păcate, autorul se rezumă numai la simpla lor consemnare, la notarea aspectului lor exterior, fără să le filtreze prin prisma universului spiritual al lui Constantin. De aici și impresia că eroul e „scos din raft" în momentele cruciale ale narațiunii, că e folosit ca un „Deus ex machina".

Cu totul palǎ ne apare și Xenia Mustea, fata de o ireproșabilă conduită morală, care, prin dragostea ei curată, e menită să-l smulgă pe Justin din brațele femeilor ușoare, și să-i formeze chiar primele precepte ale unei înaintate filozofii despre lume și viață. În roman, lucrurile se și petrec astfel, dar . . . fără adeziunea noastră. Pentru simplul motiv că Xenia e o creație factice, că e numai un „nume" pe care prozatorul l-a investit aprioric cu cele mai alese însușiri, fără ca acestea să se manifeste credibil. Xenia e cu desăvîrșire lipsită de viață, nu o vedem măcar o dată angajată în vreo împrejurare care să ne permită să-i detectăm caracterul. Așa încît, în final, cînd sîntem informați că s-a căsătorit cu un doctor oarecare (deși în-

clinam să credem că l-a ales pe Justin) nu rămînem de loc surprinși, după cum nu ne-ar fi uimit orice alt destin al ei. De la început pînă la sfîrșit prozatorul a mînuit personajul după cum a vrut, nu s-a gîndit nici un moment că acesta trebuie să aibă o fermă logică interioară.

Există deci în modul de construcţie a figuraţiei umane o mare doză de arbitrar, care, după părerea noastră, își găsește sursa într-o concepţie artistică evident schematică. Al. I. Stefănescu împarte, cu străşnicie, eroii în două tabere antagoniste: buni şi răi. Indiferent de faptul că de-a lungul existenţei lor ar putea manifesta disponibilităţi şi pentru unele atitudini divergente, ei nu ies niciodată din tiparul prestabilit. Desigur că pentru a conferi maximum de „pregnanţă" unei atari platforme teoretice, prozatorul s-a văzut nevoit să intervie în viaţa personajelor, să le indice drumul. Rezultatul n-a fost însă cel scontat. Şi, mai mult decît în cazul celor amintiţi, procedeul își vădește caracterul simplist în felul cum a fost aplicat Georgetei Vîlsan, un personaj cu numeroase laturi interesante, beneficiind de incontestabile virtuţi artistice, care, fără imixtiunea fatală a autorului în viaţa ei, ar fi avut desigur o soartă mai bună. Într-un amplu capitol biografic, Georgeta Vîlsan e descrisă ca o femeie extrem de voluntară. Fiică a unui modest negustor, ea a ajuns, datorită tenacităţii sale, să se impună în faţa prietenelor, să cîştige, în pofida unei înfăţişări modeste, stima tuturor. Inchinîndu-și anii tinereţii numai studiului, a rămas oarecum în afara vieţii şi s-a trezit că la 25 de ani că nu ştie nimic despre dragoste. Manifestă de altfel o repulsie organică faţă de toţi aceia care încearcă să-i facă curte. Totuşi, la îndemnul părinţilor, se mărită cu Marius Vîlsan, fiul unui industriaş. A crezut că-l va putea iubi, dar, evident, s-a înşelat. Tot tumultul ei interior îl investește deci, ca şi în tinereţe, în muncă: conduce cu autoritate fabrica soţului, şi, în numai cîţiva ani, ajunge la venituri fabuloase. Între timp, resimte un chinuitor dor de dragoste, dar nu intreprinde nimic, eventualitate unei legături adulterine parîndu-i cu totul meschină. Crezul acesta se prăbuşeşte însă iremediabil atunci cînd îl întîlneşte pe Justin Rădulescu, bărbatul pe care îl va iubi cu mare sinceritate. În dragostea pentru tînărul profesor de filo-

zofie, ea investește tot ce are mai bun, toate visele curate, hrănite de-a lungul unei vieți austere, sustrasă cu brutalitate celei mai neînsemnate bucurii. Justin, care pornise năvalnic în iubire, se dovedește a fi însă un farsor, și „termină“ dezinvolt cu ea, așa cum înainte terminase și cu Nușa, Kety și multe altele. Ce face Georgeta? Caută să-și recîștige iubitul, este hotărîtă să se căsătorească cu el, dar acesta o anunță că „legătura“ lor nu mai poate continua sub nici o formă, întrucît aparțin unor lumi diametral opuse: ea e capitalistă, iar el comunist. Ce face autorul? Imprumutînd parcă filozofia primară a lui Rădulescu, și uitînd total că în prima parte a narațiunii i-a „acordat“ Georgetei sensibilitate, simțăminte frumoase — o prăbușește deodată în cel mai cras ridicol. De acum înainte în fața noastră apare o Georgetă monstruoasă, o persoană care pierzîndu-și cel mai elementar atribut feminin, nu e decît directorul de fabrică ce sabotează producția, arestează muncitorii, urăște cu patimă tot ce e nou etc. Georgeta nu mai e deloc Rev, cum o numise filozoful, ci o capitalistă sadea, în spatele căreia sînt aruncate toate, absolut toate, racilele clasei sale. Și ca acest destin să aibă un corolar pe deplin semnificativ, prozatorul o face în final și moșiereasă (țăranii îi spun Groasa) și o implică într-o acțiune contrarevoluționară. Mai mult, în epilog, sîntem informați că fiica ei, Evelina, a ajuns, la numai 16 ani, o cvasiprostituată.

E verosimil un asemenea destin? Fără îndoială, nu. Nu pledăm desigur pentru reabilitarea Georgetei, după cum nu respingem nici atitudinea ei de clasă. Credem însă că autorul a îngemănat forțat două conduite care se revendică cel puțin de la două tipuri total antagonice. Dacă a avut ambiția să la trateze într-un singur personaj, el ar fi trebuit să manifeste mult mai multă pondere, și, în orice caz, să fi făcut evidentă, într-un fel sau altul, transformarea radicală a eroinei. Procedînd mai nuanțat, mai puțin schematic (de altfel schematismul nu ține numai de viziune ci și de tratare), el n-ar fi plăsmuit două Georgete care se anulează reciproc.

Ignorarea logicii interioare a personajului se resimte și în conturul pal al protagonistului, Justin Rădulescu. Trei sferturi din roman ne propun un filfizon, un amo-

rez. Deși își jură, în repetate rînduri, că nu va mai minți în dragoste, el contractează fel de fel de „legături“, mai mult sau mai puțin dubioase. O discuție întîmplătoare cu eterica Xenie, îi descoperă însă pentru totdeauna nimicnicia existenței sale și se claustrează în turnul de fildeș. După o altă discuție, de astă dată cu comunistul Beldie (care, practic, nu apare în fața noastră), se hotărăște să studieze marxismul. Devine astfel comunist. Transformarea e de-a dreptul fulgerătoare, pentru relevarea ei autorul rezervînd doar paginile în care eroul citește și comentează cărțile de bază ale filozofiei marxiste. Este inutil să mai adăugăm că momentul, astfel conceput, este în întregime ratat, că nu fuzionează pe nici o linie cu caracterul dispersat, ușuratic al personajului. După cum credem că e la fel de inutil să adăugăm că toate acțiunile sale ulterioare (participarea la diverse manifestații și campanii de lămurire — acțiuni descrise la modul turistic), nu par decît „contribuții“ ale autorului. Justin Rădulescu, asemenea Georgetei Vîlsan, putea deveni un personaj interesant, dar a fost neutralizat prin compunerea lui din fragmente, care, chiar dacă privite separat pot fi verosimile, în întregul lor creează o impresie confuză.

1963

Mihai Beniuc

DISPARIȚIA UNUI OM DE RÎND

Încercînd să scrii despre romanul lui Mihai Beniuc, constați că frazele nu-ți sînt tocmai la îndemînă, că arsenalul atît de bogat al criticii literare își vădește parcă unele fisuri și că nu e în măsură să te slujească, așa cum te-a slujit în atîtea rînduri. Reticența, sau poate chiar inhibiția (și desigur nu numai a subsemnatului) se datorește în bună parte personalității autorului, dar mai cu seamă faptului că în cele 500 de pagini ale romanului sînt destule notații unde se vorbește foarte în treacăt, și cu o ușoară notă de persiflare, despre canoanele tipizării, ale intrigii, acțiunii etc., unde se spune că povestea lui Avram Proțap n-a fost concepută după „regulile" ficțiunii artistice, și că totul nu e decît un studiu științific despre profilul omului de rînd etc. Firește, după ce s-a scurs un timp oarecare de la lectură, îți dai seama că precizările buclucașe nu sînt altceva decît clasicele „măsuri" ce și le iau scriitorii atunci cînd se abat de la unele tipare tradiționale. Admițînd o asemenea realitate, nu faci totuși nici un pas înainte întrucît romanul ți se înfățișează la fel de arborescent, la fel de eteroclit, atît în ceea ce privește utilizarea unei sume impresionante de formule, cît și în direcția materialului de viață încorporat narațiunii, mai precis în dezinvoltura cu care e abordat acesta, fără să se țină seama de gradarea dramatică a intrigii, de continuitatea ei obiectivă, sau de imperativul conturării personajelor. Deci: din ce punct de vedere să privești un astfel de roman, care e perspectiva critică ce favorizează cu maximă eficiență comentarea lui? Sau, și revenim la ceea ce spuneam la început, poți aplica romanului *Dispa-*

riţia unui om de rînd obişnuitele unităţi de măsură ale criticii literare? Datoria cronicarului e să încerce.

Deconcertante sînt mai ales identitatea scriitorului şi opticile narative. În primele pagini autorul ne apare în postura unui contabil care găsind întîmplător (într-un volum cumpărat de la anticariat) o scrisoare a unui Avram Proţap oarecare, îşi propune să reconstituie viaţa acestuia. Motivul? Semnatarul scrisorii (de dragoste) pare a fi un „om de rînd", un om cu totul obişnuit care îşi dezvăluie pasiunea cu lipsa de reticenţe caracteristică îndrăgostitului desprins de realitate, şi care fără îndoială n-a primit nici un răspuns de la Ana sa, numită cînd dumneata, cînd tu. Investigaţiile, începute cu promptitudinea şi pasiunea caracteristice omului de ştiinţă, îl poartă pe contabilul nostru pe urmele lui Avram Proţap, pe care însă nu-l va găsi deoarece a murit pe front, undeva în munţii Tatra. (Scrisoarea era datată 1936). Pentru a-i reînvia chipul, autorul-contabil nu vrea să fabuleze nu vrea să apeleze la ceea ce numesc criticii „ficţiune artistică", ci-şi propune să consemneze doar mărturiile prietenilor şi cunoscuţilor neînsemnatului Avram Proţap şi, atunci cînd sînt utile pentru înregistrarea profilului spiritual, să-i comenteze unele din puţinele sale versuri, semnate Lică Zbucium. Procedează întocmai, şi astfel se desfăşoară în faţa noastră cîteva secvenţe „reale" din viaţa eroului. Apar şi numeroase personaje, mai mult sau mai puţin secundare, adică cei care aduc mărturii despre Avram Proţap. Evident, relatarea e departe de a fi cursivă, ea constituindu-se din fragmente cu totul disparate (în timp şi spaţiu), într-o ordine asemănătoare cu aceea din evoluţia unei anchete, unde faptele concură la aflarea adevărului ultim numai după o lungă perioadă de acumulare. Astfel că după întîlnirea autorului cu Ana Tomina, acum Văleanu, văduvă şi mamă a doi copii, se povesteşte o scenă din adolescenţa lui Avram Proţap, cînd acesta îşi demonstrează exemplar hotărîrea caracterului; asistăm apoi la o grevă a muncitorilor forestieri dinaintea celui de al doilea război mondial, după care iarăşi sîntem proiectaţi în plină actualitate şi ni se relatează o întîmplare umoristică în legătură cu transformarea socialistă a satului, fireşte a satului de baştină a protagonistului; din nou

sîntem întorşi în trecut (1918) cu prilejul narării unui episod dramatic din lupta gărzilor roşii împotriva intervenţioniştilor francezi, pentru ca în cele din urmă naraţiunea să înregistreze un salt de peste zece ani şi să cuprindă scene din primii ani ai dominaţiei lui Hitler, anii de studenţie ai eroului la Hamburg şi aşa mai departe, pînă la sfîrşitul romanului. Trecutul alternează fulgerător cu prezentul. Opticile narative de asemenea sînt într-o continuă schimbare întrucît romanul nu conţine numai documente şi mărturii, uneori contradictorii, ci şi numeroase reflecţii ale autorului, care îşi judecă eroul, face aprecieri asupra conduitei sale, asupra drumului ales într-o împrejurare sau alta. Şi, spre satisfacţia sa, are mereu confirmarea intuiţiei iniţiale, aceea că Avram Proţap a fost un om de rînd, care s-a comportat, chiar şi în situaţiile limită, cu o desăvîrşită onestitate. La punctul de vedere degajat al autorului (compus din presupuneri pro şi contra, din aprecieri critice materializate la modul eseistic), la perspectivele unuia sau altuia dintre cei care l-au cunoscut pe Avram Proţap, se adaugă şi optica acestuia din urmă. Pentru că cercetătorul omului de rînd nu-şi ţine promisiunea, aceea de a se folosi numai de documente, şi-l transformă pe Avram Proţap într-un adevărat erou literar, care apare „aievea" în faţa noastră de-a lungul întregii naraţiuni. Procedeul? Se insinuiază, pentru a se păstra măcar aparent tiparul propus, că ar fi vorba de nişte halucinaţii ale contabilului de nişte viziuni, cam ca acelea din opera lui H. G. Wels sau, dar în mai mică măsură, Poe. Indiferent cum le numim, important e că acestea sînt fără îndoială cele mai reuşite momente ale romanului, ele fiind astfel construite încît conturează, cum se spune, cu pregnanţă personalitatea protagonistului. Sînt felii de viaţă elaborate de un autorizat mînuitor al epicului, care nu alunecă pe panta efuziunilor, ci se păstrează cu stricteţe în limitele unei intrasigente sobrietăţi. Spre ilustrare se pot face referiri la amintitul episod hamburghez, cînd nu numai că ni se relevă noi trăsături ale eroului, dar e elocvent pictat fundalul social-politic al timpului, pe care se va profila chipul lui Hitler. Sau paginile consacrate părinţilor lui Avram Proţap, dar mai ales acelea unde se relatează moartea crîncenă a Vîrvoarei. Ca să nu mai

vorbim de numeroasele iubiri ale eroului, toate filtrate printr-o pătrunzătoare undă lirică, dar și sancționate, cel mai adesea, atunci cînd ele amenință să se consume în gol. Așa e dragostea eroului pentru strania Marle de la Hamburg, pentru frumoasa și imponderabila Diană de la București pentru excesiv de pămînteana Ana Tomina de la Cluj etc.

Dacă romanul ar fi mers pînă la sfîrșit prin alternarea opticilor semnalate, amatorul de proză „clasică", în manieră balzaciană, n-ar fi fost totuși prea nedumerit. Odată acceptate datele inițiale, odată aprobată formula inedită (îmbinare de reflecții, documente, mărturii, relatare obiectivă, procedee ale nuvelei fantastice), cititorul se orientează cu destulă ușurință în meandrele narațiunii și plasează singur elementele fabulatorii sau teoretice într-o astfel de suită încît să-și poată formula o imagine armonioasă asupra eroului și epocii supuse investigației. Lucrurile se complică însă cînd, făcînd cunoscute cercetările sale asupra omului de rînd, contabilul își atrage mînia unui reputat poet, academician, președinte al Uniunii Scriitorilor, laureat al premiului de stat care cere cu hotărîre încetare, publicării manuscrisului deoarece toată lumea i-l atribuie lui însuși. Cauza? Poartă un nume omonim cu cel al contabilului. Lucrurile se complică și mai mult cînd academicianul declară pur și simplu că el este Avram Proțap. De fapt, ni se explică ulterior, Avram Proțap a murit în munții Tatra, dar academicianul, pe atunci în aceeași unitate cu Lică Zbucium, i-a luat din întîmplare hainele acestuia, cu acte cu tot, și a dobîndit astfel o nouă identitate. Pentru a-și liniști procesele de conștiință, și-a propus să ducă mai departe mesajul lui Avram Proțap. La conduita fundamental onestă a acestuia, la activitatea lui politică de comunist din timpul ilegalității, la versurile lui vag protestatare, impregnate de un romantism melancolic, tizul a adăugat, pe linia inițială, dar în condiții sociale structural transformate, noi elemente, calitativ superioare, care ar fi fost adăugate și de Avram Proțap. A creat astfel o operă apreciată, care însă nu-i aparține, deoarece n-a făcut altceva decît să continue ceea ce a început un altul. Și apoi, spune el în continuare, întreagă teoria contabilului referitoare la condiția omului

de rînd se prăbușește. Dacă ar fi trăit, Avram Proțap n-ar fi rămas la punctul inițial, ci, fără îndoială, ar fi ajuns ceea ce a ajuns academicianul. În încheiere, poetul îi cere contabilului să-l înlocuiască în postul său de președinte și să-i continue opera. Fapt transformat de îndată în realitate, deoarece academicianul, care apăruse pînă atunci doar în ipostaza unei fantome, dispare pentru totdeauna.

Iată deci o mulțime de date noi care complică acțiunea, și așa complicată, dar mai ales conferă semnificații neașteptate cărții. Ne dăm seama că romanul este în fond o pledoarie pentru omul simplu, pentru „omul de rînd", cum îi place autorului să-l numească, pentru insul din mulțime care se dăruiește cu sinceritate cauzei nobile a societății, fără să aibă conștiința că uneori „eul" său trece pe un plan secund, și fără să-i fie teamă că și-ar putea pierde viața. De altfel un astfel de om e convins că nu e singur și că ceea ce a început el, poate fi continuat foarte bine de alții asemenea lui. Nu există oameni excepționali, oameni predestinați gloriei și nemuririi. Există numai oameni de rînd care printr-un efort colectiv, în deplină concordanță cu idealurile cele mai înaintate ale umanității, ajung să-și concretizeze aspirațiile în creații nepieritoare. Acestea nu le aparțin, ci trebuie transmise urmașilor, pentru ca ei la rîndul lor să le îmbogățească și să le transmită mai departe. Ideea aceasta, echivalînd cu o adevărată profesiune de credință, este însuși axul romanului, și o găsim formulată textual de poetul academician: „El [Avram Proțap] a început-o [opera] în timpurile grele cînd revoluția la noi în țară, lupta comuniștilor, mijea doar și era grea. Eu am scos-o pînă în epoca desăvîrșirii socialismului. Sînt toate șansele ca tu [contabilul] să treci cu ea pragul comunismului, dîndu-i o neasemuit mai mare strălucire". „. . . noi, trei inși, nu vom fi făcut decît ceea ce ar fi făcut trei generații, continuîndu-și eforturile, din burghezie prin revoluție și socialism către comunism. Eu aș avea un singur merit în acest trio, anume acela de a participa anonim la opera noastră colectivă, așa cum i se cuvine unui om de rînd, slujbaș al cauzelor mari din această lume. De fapt vom fi trei verigi ale aceluiași lanț de aur. Nimeni nu se va

întreba de unde a fost scos metalul pentru fiecare verigă. Aur să fie!".

Prin confundarea finală a celor două personaje principale (Avram Proţap şi academicianul) cu autorul-contabil, ne dăm seama — aşa cum se presupunea încă din primele pagini, unde se comenta o poezie, Anna Kelemen, pusă vag pe seama protagonistului — că *Dispariţia unui om de rînd* este de fapt un roman autobiografic. Dar un roman autobiografic de o structură cu totul aparte, în care nu se pune accentul pe relatarea cursivă a vieţii, şi nici nu se respectă cronologia evenimentelor. Atenţia a fost concentrată doar asupra momentelor cardinale, capabile să caracterizeze nuanţat o personalitate. De aici şi amestecul deconcertant de formule, contrapunctul unghiului de vedere, substituirea spectaculoasă de personaje, trecerea fără nici o pregătire de la trecut la prezent şi viceversa — care nu sînt altceva decît mijloace, uneori artificii, menite să faciliteze o înţelegere cît mai completă a eroului. Şi apoi, datorită cîtorva din elementele semnalate, autorul dobîndeşte o anume detaşare, o alură de „critic" care îi oferă posibilitatea să-şi judece retrospectiv viaţa. După cum, de asemenea, cîştigă licenţa (imposibilă într-o relatare obiectivă) de a interveni direct în naraţiune, de a-şi expune opiniile în legătură cu diverse probleme sociale sau de creaţie. Într-o asemenea ordine se cuvin a fi menţionate reflecţiile sale privind raportul dintre realitate şi opera artistică (se afirmă primatul documentului autentic, adică al vieţii), sau acelea despre înrîurirea pe care o poate exercita literatura asupra societăţii (vezi episodul amuzant cu preşedintele Hodălău). Toate acestea i-au îndreptăţit pe critici să plaseze *Dispariţia unui om de rînd* în categoria destul de labilă a romanului eseu cu pronunţată tentă autobiografică. Încadrarea beneficiază de atu-ul evidenţei aşa că nu o vom ignora nici noi.

Interesant de observat că atîta timp cît discuţia se păstrează în limitele de mai sus, e aproape imposibil să formulezi exigenţe deosebite. Nu poţi cere unui roman de o asemenea structură să respecte tipicul genului proteic, adică să prezinte caractere închegate într-o acţiune liniară, condusă gradat. Dar, totodată, e greu să nu remarci că *Dispariţia unui om de rînd* vehiculează nume-

roase personaje, şi că, la urma urmei, ele sînt angajate într-o sumă destul de mare de fapte care se cer aprofundate, stringent motivate. Sub acest raport, discontinuitatea manifestă a naraţiunii prezintă şi unele fisuri. În primul rînd, nu toate atitudinile, actele lui Avram Proţap par întru totul fireşti. N-am înţeles cum şi cînd a parcurs el distanţa hotărîtoare de la calitatea unei onestităţi funciare la aceea de comunist activ. E probabil scăderea principală a cărţii. Mai sînt şi alte nedumeriri. Astfel, episodul hamburghez, care nu ni s-a părut chiar melodramatic cum susţin unii cronicari, este încheiat printr-o „lovitură de teatru" oarecum firavă. Marle nu ştia că Avram Proţap o va părăsi peste cîteva ore. Atunci de ce i-a dat scrisoarea fatală care ar fi avut desigur un efect minor dacă ar fi fost citită lîngă trupul ei neînsufleţit? Apoi, e greu de crezut că un intelectual de talia lui Avram Proţap, păţit în dragoste, deci cu experienţă, şi mai ales, iniţiat în mişcarea ilegală — să nu-şi dea seama că fascinanta Diană nu este decît o periculoasă spioană, şi că, prin urmare, trebuie evitată, necum să o ia de nevastă. În sfîrşit, s-ar mai putea face referiri la inconsistenţa mai tuturor personajelor secundare, ce apar doar atunci cînd trebuie să spună ceva despre Avram Proţap, dar nu credem că e necesar să insistăm. *Dispariţia unui om de rînd* este înainte de toate o lucrare autobiografică, compusă de aşa manieră încît să ofere spaţiu cuprinzător celor mai variate probleme şi reflecţii, şi care, mai ales, să comunice ideea preţioasă a continuităţii eforturilor depuse de generaţii în edificarea marii opere a comunismului. În această privinţă romanul constituie o apariţie notabilă, şi se încadrează armonios în creaţia poetului Mihai Beniuc.

1964

Lucia Demetrius

FĂGĂDUIELILE

Se pot stabili corespondenţe între modalitate narativă şi cea dramatică în scrisul Luciei Demetrius? În genere credem că putem susţine aceasta, deşi intenţia de a detecta similitudini porneşte, de multe ori, şi dintr-un fel de manie a criticului. Totuşi, nu ni se pare în afara discuţiei observaţia că nuvelele sînt construite după tipare bine precizate, şi că elementele narative, aidoma scenelor şi secvenţelor, au rolul de a dezvălui, treptat, dominanta personajelor. Uneori asemănarea dintre nuvelă şi piesa de teatru e atît de evidentă, mai ales în ceea ce priveşte caracterul static şi locul mereu acelaşi al acţiunii, încît ai impresia că naraţiunea în cauză nu e decît forma iniţială a unei eventuale dramatizări. Dar să nu uităm, filiaţiile acesteia pot fi „demonstrate“ numai dacă avem în vedere o dramă, să-i spunem aşa, psihologică. Pentru că proza Luciei Demetrius nu merge pe acţiuni larg desfăşurate (deşi *Primăvara pe Tîrnave* învedera, cel puţin intenţional, tentativa de a îmbrăţişa planuri extrem de vaste, atît spaţiale cît şi temporale) ci pe fapte „interiorizate“, de multe ori reduse la un simplu punct de plecare. Evident, semnificaţiile acestora se întind şi în sfera socială, cîteodată cu adresă chiar prea precisă. În ordinea unor atari consideraţii amintim *Salonul*, prima bucată din *Făgăduielile*. Dacă ai vrea s-o povesteşti ar fi aproape imposibil deoarece, aparent, nu se întîmplă nimic. Hermine şi Sanda, cele două eroine, nu sînt „angajate în acţiune“, iar doamna Wander, gazda lor, apare doar pentru a povesti, dezorganizat, ignorînd cronologia evenimentelor, crîmpeie din istoria familiei sale. Eroul propriu zis al nuvelei e salonul

unde se întîlnesc cele trei femei, și unde sînt relatate întîmplările petrecute aici. Afirmația aceasta e valabilă însă numai pînă la un punct. Numai dacă avem în vedere optica gazdei. Căci doamna Wander povestește din unghiul falsei aristocrate care a încercat să se convingă singură, și apoi a reușit pe deplin să se automistifice, că toate întîmplările triste din familia ei (sinuciderile, părăsirile logodnicilor, procesele monstruoase intentate unor oameni nevinovați etc.) s-au petrecut firesc. Semnificația meschină a acestora și, în fond, decăderea fatală a clanului Wander ni se relevă prin comentariile mentale ale Sandei, ce reia întotdeauna amintirile „viciate" ale doamnei și le plasează în ordinea implacabilă a istoriei. Maniera aceasta de a nara prin repercutarea evenimentelor în forul interior al personajelor „cheie" o găsim în aproape toate nuvelele. Așa în *Tinerețea e încă aici*, sau *Destăinuirea*, în *La capătul drumului* sau în *Făgăduielile*. Bineînțeles, întrebarea ce se pune e următoarea: e fericită o asemenea modalitate, duce ea la bune rezultate? În privința oportunității formulei epice nu e nimic de spus. Toate modalitățile sînt la fel de bune, sau la fel de slabe. Creditul ce i-l acordăm uneia sau alteia se află întotdeauna în raport direct cu talentul cu care a fost utilizată. Așa că ne rezumăm să vorbim despre... rezultate. În pofida caracterului lor interesant (mai puțin *Spectacolul*, o compunere foarte debilă, cu aspecte de o descurajantă platitudine) mai toate nuvelele naufragiază în strident și sociologic, în apa înspăimîntătoare a frazelor lozincarde. Și aceasta pentru că autoarea nu consideră suficientă analiza care ocupă cel puțin trei sferturi din bucată, și crede că trebuie să încheie cu fapte, mesaje și declarații fățișe. *Salonul*, bunăoară, începe și evoluiază mult timp convingător, în nota cerută, dar e ratat pînă la urmă prin aducerea în scenă, deci în camera îmbîcsită a doamnei Wander, a unui logodnic inventat, simbol viu al vieții și luminozității. Cu acest prilej se notează dialogul: „— Vrei să mergem spre pădure? întrebă Morariu.

— Vreau!" răspunde Sanda, după care urmează o încheiere „poetică": „Oglinzile le răsfrînseră imaginea, așa cum ieșeau din salon alături, zîmbind încrezător, larg, cu un zîmbet care nu era potrivit pe față pentru nimeni

și nu-și dădea seama de absoluta lui strălucire." Păcat, întrucît cititorul a avut destule elemente care să-l edifice asupra țelului urmărit de autoare, și mai ales pentru că acest final făcut aruncă dintr-odată o lumină nefavorabilă asupra întregii narațiuni, o pune sub semnul artificiosului. În același mod voit „limpede", denotînd o intervenție din afară, se încheie și *Cînd luna bate în fereastră* unde tulburătoarea transcriere a senzațiilor și gîndurilor unui agonizant dintr-un lagăr german din timpul celui de al doilea război mondial e anulată pur și simplu prin partea a doua a narațiunii, aceea în care e descrisă moartea survenită parcă în urma unei pedepse divine, a unuia dintre SS-iști. Ce să mai spunem despre *Tinerețea e încă aici*, minată nu numai în final de un nefast patos lozincard, sau despre *La capătul drumului*, o piesă model am zice în ceea ce privește felul comod, excesiv de arid în care înțeleg unii prozatori să construiască destinele revoluționare și să afirme superioritatea concepției noastre. Ceva mai firească, mai verosimilă ni s-a părut povestirea ce dă titlul volumului, *Făgăduielile*. Intrunește, credem, adeziunea lectorului îndeosebi trouvaille-ul prin care sînt luminate simultan cele trei existențe supuse observației. Undeva la un spital dintr-un oraș de provincie este adus un caz aproape mortal. Bolnavul se numește Alecu Popa și e secretarul de partid al regiunii. La căpătîiul lui se întîlnesc, pentru a-l salva, trei medici; Barbu Predescu, medicul prim al spitalului, Ilie Dima, cel mai bun chirurg din Cluj și Tudor Coman, un savant de seamă din București. Evident, aceștia îl aduc la viață pe Alecu Popa. Dar nu aici trebuie căutat interesul povestirii, ci în faptul că cei trei medici au fost colegi de an la facultate, iar secretarul de regiune, mentorul lor ideologic. După douăzeci de ani foștii studenți sînt deci din nou împreună și, inevitabil, se confruntă între ei. Facem astfel cunoștință cu oameni care au avut același punct de plecare, același fond onest. Unul (Barbu Predescu) a ajuns, fără să-și dea seama, fără să urmărească scopuri precise, un adevărat medic, îndrăgostit de meserie, modest și refractar oricărei tendințe de parvenire. Altul (Ilie Dima) e un doctor tot atît de bun, dar puțin orgolios. În sfîrșit, Tudor Coman a dobîndit priceperea unui specia-

list de cel mai înalt grad, se bucură de încrederea forurilor superioare, e trimis, pe bună dreptate, la diverse congrese în străinătate — însă, în goana vieții, în dorința de a urca cele mai înalte trepte, se pervertește, devine înfumurat, distant, inabordabil. Dacă ar fi rămas la cele relatate, bucata ar fi fost realmente interesantă. Autoarea a crezut însă de cuviință să-i moralizeze pe Ilie Dima și pe Tudor Coman și atunci le-a pus în cîrcă, în final, numeroase monologuri cu tentă factice de automustrare. Bineînțeles, o asemenea încheiere nu e lipsită de logică. Trebuia găsit însă un alt mod de evidențiere a superiorității morale specifice lui Barbu Predescu. În locul solilocviilor directe și cam școlărești era suficientă, probabil, o simplă sugestie. După cum în *Destăinuirea*, fără îndoială cea mai atrăgătoare proză din *Făgăduielile*, se putea renunța la convenționala miză în scenă a faptelor care urmau să fie narate, și să se înceapă cu confesiunea propriu-zisă. Dar nici aici Lucia Demetrius n-a acordat încredere aspectului intrinsec al narațiunii și l-a încadrat, forțat, în tiparele unei realități cam idilice. În mod inevitabil, rezultatul n-a fost cel scontat, ci s-a ajuns doar la rarefierea dramatismului din destăinuirea, interesantă și bine concepută, a eroinei.

1964

Francisc Munteanu

PRIETENUL MEU ADAM

Ca și *Hotel Tristețe*, *Statuile nu rîd niciodată*, *În orașul de pe Mureș*, *A venit un om* etc., *Prietenul meu Adam* vădește același stil alert caracteristic autorului, aceeași dezinvoltură în nararea unor întîmplări nu odată interesante, aceeași predilecție pentru atmosfera enigmatică și încheierea spectaculoasă. La acestea se adaugă acuitatea observației, capacitatea de a discerne semnificațiile multiple ale faptului aparent banal și mai ales, fina intuiție psihologică, priceperea de a surprinde cu judiciozitate mișcările interioare ale sufletului omenesc, principalele și obișnuitele sale frămîntări. Toate aceste elemente conferă prozei lui Francisc Munteanu un loc cu totul aparte în cadrul noii noastre literaturi. Ceea ce nu e puțin. Dar, inevitabilul „dar" al criticii, s-a observat că unele dintre elementele mai sus menționate nu se înfățișează numai în forma lor pură, cristalizată, ci și în aceea brută, amorfă. I s-a reproșat scriitorului că, încercînd să fie interesant, eșuează în falsă spectaculozitate, în melodramatism. Explicația unor asemenea carențe rezidă într-o oarecare pripeală în elaborare dar, îndeosebi, în obstinația de a descoperi valențe literare, semnificații etico-psihologice în orice atribut al cotidianului. Așa se face că toate volumele scriitorului, și mai ales culegerile de schițe, creează impresia unui amalgam de calități și defecte, de posibilități certe, nu întotdeauna exploatate. Impresia aceasta ne-o dă și volumul de schițe și povestiri *Prietenul meu Adam*. Ar trebui poate adăugat că inegalitățile se manifestă aci într-o formă acută și nu numai de la o bucată la alta, ci chiar în cadrul aceleiași proze.

Cea mai reușită lucrare este *Ajutorul Roșu*. Concisă, scrisă cu nerv, conținînd cîteva elemente precise ale luptei din ilegalitate, schița aceasta ne apare ca un remarcabil portret psihologic. Dincolo de trăsăturile distincte ale bătrînului Bălan, sau, mai bine zis, prin subtila lor generalizare, undeva în subtext, Francisc Munteanu a reușit să releve exemplaritatea comuniștilor, umanismul lor. De menționat că o asemenea idee prinde viață în numai cîteva pagini, pe parcursul unei povestiri de mare simplitate. Eroul, care pare a fi însuși povestitorul, primește din partea celulei de partid sarcina de a înmîna ajutorul roșu soției lui Bălan, un muncitor care căzuse în mîinile siguranței. O dată intrat în casa bătrînei, povestitorul ezită, simte că nu poate să spună pentru ce a venit și discută despre vreme, despre tovarășii lui, despre orice. Soția lui Bălan uită și ea pentru moment necazurile diurne și-și amintește cu nostalgie anii tinereții. Ea își revine însă brusc: „Iertați-mă . . . Vorbesc prostii . . . Dumneata ai venit pentru ceva sau numai așa, în vizită? . . .

— Și în vizită și pentru ceva. Știți eu sînt responsabilul cu Ajutorul Roșu. Probabil știți de la tovarășul Bălan ce înseamnă asta . . . E un fond pentru ajutorarea tovarășilor căzuți.

— Știu, cum să nu știu . . . Bălan a contribuit ani de-a rîndul . . . Eu am avut foarte puțin pentru că o duc greu . . . Dar m-am pregătit. Se duse la noptieră și scoase un plic din sertar. Bălan mi-a spus că asta e mai important decît orice. Chiar decît lumina. Am vrut să vă caut, dar m-am temut să nu fiu urmărită . . . Poftim, asta e din partea lui Bălan . . .“.

Pe același plan al observației psihologice se înscrie și schița *Adam*. Deși e construită din unele elemente poate cam îngroșate, frecvent vehiculate în noua noastră proză, ea are totuși un timbru aparte și se impune prin surprinderea realistă a climatului specific orînduirii burgheze și, îndeosebi, prin compasiunea și profunda înțelegere manifestate de autor pentru o umanitate ofensată. Fabulația e și de astă dată emoționantă prin simplitatea ei. Adam, un ucenic, își consumă steril existența în limitele regulamentului cazon al școlii. Singura lui distracție o constituie plimbarea prin zăvoiul orașului. Într-una din plim-

bările sale el o zărește pe Lucia Pop, fiica directorului general, pe care are prilejul să o salveze de la înnec pe cînd aceasta încerca să culeagă o minge de tenis din apele învolburate ale rîului din zăvoi. În urma acestui act eroic, Adam se alege cu o tuberculoză acută și o dragoste năvalnică pentru frumoasa tenismenă. Întors de la sanatoriu, ucenicul își revede iubita, care aducîndu-și aminte că îi datorează viața, îi fixează o întîlnire pentru proxima duminecă. În ziua hotărîtă, Adam îmbracă cel mai bun costum din școală și pleacă, plin de încredere, la întîlnire. Seara, colegii nu mai prididesc cu întrebările:

„— Te-a servit cu ceva, întrebă un ucenic mai în vîrstă care nu se gîndea decît la mîncare.

— Numai oranjadă, îi răspunse Adam într-o doară. Pe urmă ne-am plimbat pe malul Bîrzavei. În zăvoi, chiar acolo unde am scos-o din apă. Acolo m-a strîns de braț. Știți ce frumos e acum dincolo de ștrand?

Ucenicii, mai ales cei noi, îl ascultau cu gura căscată. Adam povesti cu lux de amănunte toate cele întîmplate la întîlnirea cu fata directorului general. Ne-a descris palmele ei mici și albe, ochii, părul, gura, dinții". Dar Adam mințea. Povestitorul, prietenul eroului, a văzut cum a decurs întîlnirea: „Eram singurul martor care l-a văzut gonind după mîngile scăpate dincolo de gardul de sîrmă.

Lucia Pop îl invitase să fie culegător de mingi".

Interesul acestor schițe rezidă, dincolo de maniera plină de neprevăzut a relatării, într-o profundă cunoaștere a mediului investigat. Alături de Eugen Barbu, Francisc Munteanu este, și el, un bun cunoscător al unor anumite perioade din trecutul apropiat și ori de cîte ori abordează, dintr-un anume unghi, această temă, el înregistrează succese, emoționează. Emoționează chiar și atunci cînd povestirea se constituie din unele coincidențe frapante, derivate din procedee cinematografice oarecum melodramatice Ne-am referi la schițele: *Întoarcerea*, *Tavanul cu stele* și *Circarul*. În pofida rezervei formulate, acestea își ating însă în cea mai mare măsură scopul propus, ele constituind secvențe izbutite din realitatea războiului (*Întoarcerea*, *Tavanul cu stele*) și din viața umilă, plină de încercări dramatice a unor actori desconsiderați

(*Circarul*). Mai cu seamă în această ultimă schiță, autorul dovedește din plin virtuțile sale analitice și de portretist.

E de remarcat însă că atunci cînd subiectul schiței sau povestirii își prelungește lanțul faptic pînă în anii noștri, scriitorul vădește adesea nesiguranță și că în dorința de a încheia cît mai repede destinul personajului, recurge la clișee. Astfel, *Circarul* se termină prin concluzia banală că artiștii de circ nu-și mai riscă astăzi viața deoarece au o rețea de sîrmă sub trapez. Nu e păcat oare ca o proză reușită, închegată printr-o intimă interferență între psihologic și social, să fie alterată printr-o asemenea încheiere rizibilă? În *primul concert*, autorul debutează prin caracterizarea vecinilor de bloc (în fraze ca acestea: femeia de la mansardă „divorțează tot timpul", iar un locatar de la parter, și-a aninat pe ușă o tăbliță cu următorul text:

„Nu vînd borș
Nu cumpăr lapte, nici smîntînă!
Nu pun coadă la topor!
Nu vînd haine vechi!
Mă numesc Petre V. Gaston,
și vă rog să nu sunați, aici e casă particulară, nu birou de informații")

și se oprește apoi asupra lui Popescu Alături care i-a atras atenția prin expresia stereotipă: „Nu trage Sașa!" Relatarea e astfel condusă încît cititorul crede că e vorba de o obsesie funestă contractată în timpul războiului, de un caz psihologic și așteaptă cu nerăbdare amănunte. Ne lămurim într-un tîrziu, cînd, după o interminabilă partidă de șah cu autorul, Popescu Alături povestește următoarele: în timpul războiului se afla împreună cu cîteva persoane nesemnificative și un muzician paralitic undeva într-un adăpost al unui oraș de provincie. Sosesc ostașii sovietici și-i eliberează. Profesorului de muzică i se cere să dea un concert pentru soldați. După ce acesta refuză, din lipsă de „auditoriu", cîntă totuși o bucată de Schumann. Spre surprinderea lui, asistența ascultă cu religiozitate. Numai „un soldat negricios, cu fața lată, din cînd în cînd lansa un brand și zidurile tremurau de bubuitură", ceea ce-l enervează pe ofițer care îl admones-

tează pe neastîmpăratul pușcaș („lasă-i dracului pe nemți") și-i ordonă: „Nu trage, Sașa!" Povestirea se încheie astfel: „De aici vine acel „Nu trage, Sașa!" „Dar eu vă plictisesc cu povești și stau liniștit de parcă n-aș avea nici o grijă. Și poate la noapte sau mîine dimineață, noi vom fi trei. (Soția lui Popescu Alături era la maternitate). E formidabilă viața, nu-i așa?" Ne-am putea întreba, firește, de ce e formidabilă viața: numai pentru că familia lui Popescu se va compune din trei persoane? Chiar dacă ar fi așa, ce legătură are aceasta cu obsedantul „Nu trage, Sașa!" Eroul, după cum singur mărturisește, a asistat pasiv la întîmplarea cu pricina și nu vedem de ce, la atîția ani de la terminarea războiului, ar trebui să și-o mai amintească într-un mod halucinat. Dacă bucata e neunitară și lipsită de logică, aceasta se explică, pe de o parte, prin aglomerarea forțată a unor nuclee epice total deosebite, iar, pe de altă parte, prin neîndemînarea autorului de a extrage semnificațiile contemporane ale unor fapte petrecute în trecut. O asemenea neîndemînare e și mai vizibilă în *Doamna cu părul galben*, unde scriitorul caută să fixeze, disjunctiv, opticile specifice „foștilor" și oamenilor de azi. Pentru aceasta el reproduce cîteva fragmente din jurnalul intim al unei oarecare „doamne cu părul galben" din care aflăm că autoarea se plictisește îngrozitor într-o societate unde nu se întîmplă nimic. Tristețea îi este potențată și de fiica ei Silvia care s-a „înhăitat" cu un lăcătuș incult. Drept încheiere ni se oferă următorul raționament: „N-aș fi transcris aceste trei însemnări dacă n-ar fi avut totuși ceva interesant. Și acest ceva interesant constă în datele cînd s-au redactat însemnările. Prima e din 30 decembrie 1947, în ziua proclamării Republicii, celelalte două din 11 iunie 1948 în ziua naționalizării principalelor întreprinderi". Credem că finalul este plat și că întreaga schiță stă sub semnul unui clișeu de mult vlăguit. Schematice, neveridice sînt și alte proze inspirate din realitatea contemporană, cum ar fi *Inovatorul*, *Un om cenușiu*, *Mîna lui Banu*, *Sfatul*.

În concluzie, trebuie să spunem că un scriitor, atît de dotat ca Francisc Munteanu, cu mai multă exigență față de propria lui creație, n-ar fi dat tiparului un volum cum e *Prietenul meu Adam*, unde, din 14 schițe, numai 3—4

proze îl reprezintă. El nu va putea depăși impasul în care se află și autopastișa atîta timp cît va continua să se inspire doar din propria biografie și va ignora conflictele specifice realității contemporane.

1962

TERRA DI SIENA

În cronica precedentă apreciam, sub forma unei concluzii, că Francisc Munteanu se găsește în impasul evident al autopastișei, și că nu-l va putea depăși atîta timp cît va continua să se inspire doar din propria biografie și va ignora conflictele specifice realității contemporane. Privite cu anume „degajare", aceste obiecții pot avea o alură de circumstanță. S-ar putea spune, de pildă, că e lipsit de temei reproșul ce vizează exploatarea asiduă a elementelor „trăite", sau că invitînd scriitorul la o mai atentă scrutare a conflictelor caracteristice timpului nostru, nu facem decît să reluăm un clișeu, de mult demonetizat printr-o uzitare lipsită de discernămînt critic. Observațiile pot lua și o asemenea „turnură", dacă sînt plasate, premeditat, într-un context general, dacă sînt desprinse de proza care le-a suscitat. Că „diagnosticul" pus *Prietenului meu Adam* e departe de a fi neutru și că se bazează pe cîteva din lipsurile serioase ale cărților publicate în ultimul timp de Francisc Munteanu, ne-o dovedește și povestirea recentă, intitulată din nou spectaculos, *Terra di Siena.*

De ce întîmpinăm, în fond, cu rezervă faptul că Francisc Munteanu înglobează, aproape cu exclusivitate, în literatura sa evenimente și întîmplări ce țin, într-un fel sau altul, de propria-i experiență de viață? El ne-a dat doar *Statuile nu rîd niciodată* sau *Cerul începe la etajul trei,* două cărți bune (ca să le numim numai pe acestea) unde paginile autobiografice ocupă un loc dominant? De ce, adică, să convertim în „lipsă", o trăsătură care pînă nu de mult era o calitate a scrisului său? Răspunsul nu e

greu de formulat, și ne-am putea referi, în parte, la faptul că autorul reușitei culegeri de schițe *Hotel Tristețe*, dă semne că și-a cam epuizat materialul autobiografic, îndeosebi acela legat de perioada imediat premergătoare celui de al doilea război mondial. Spunem doar în parte, întrucît explicația de mai sus are unele implicații ceva mai profunde. La urma urmei, scriitorul poate să-și investigheze cu obstinație viața personală și să ajungă la rezultate fructuoase. Se cunosc destule asemenea cazuri. Cu condiția însă, ca el *să nu se repete* și, mai ales, *să nu se autopastișeze*. Să ofere adică, în fiecare nouă carte, un unghi inedit în transfigurarea artistică a aceluiași material faptic, să confere relatării o semnificație unică. Ceea ce nu e cazul cu *Prietenul meu Adam* sau *Terra di Siena*. Și nu e cazul, deoarece Francisc Munteanu s-a situat în postura comodă a celui care își mai povestește odată unele întîmplări ale vieții. În plus — și aici e marea slăbiciune — nu adîncește sub nici un aspect personajele și situațiile, el reținînd doar latura anecdotică a faptelor. Pe prozatorul nostru îl interesează numai subiectul în desfășurarea lui exterioară, însăilarea cît mai epatantă a unor peripeții spectaculoase. N-am putea spune că, în această ordine, povestirea *Terra di Siena* e lipsită cu desăvîrșire de interes. Dimpotrivă, cartea se citește dintr-o răsuflare, lectorul depănînd cu grabă paginile pentru a afla mereu alte și alte întîmplări ale protagonistului. Dar o asemenea curiozitate manifestăm și atunci cînd citim cele mai proaste romane polițiste, care, sîntem convinși de la început, nu oferă nimic altceva decît o acumulare de întîmplări neprevăzute. Nu știm dacă trebuie să mai spunem însă că citindu-l pe Francisc Munteanu avem pretenții infinit mai mari și că nu ne putem declara mulțumiți cu o relatare aridă ce nu conturează cît de cît un personaj și nu comunică nici o idee notabilă. Oricîtă considerație am avea pentru acest foarte talentat scriitor, nu putem face rabat unei povestiri unde analiza, observarea atentă a vieții interioare a personajului e substituită printr-o revărsare anecdotică, prin tipare ce vădesc o cădere adîncă în superficial. De fapt, așa cum am lăsat să se înțeleagă, ceea ce supără în *Terra di Siena* nu e atît prezentarea, repetată, a unor momente cu un caracter mai mult sau mai

puţin autobiografic, cît lipsa lor de „adevăr" artistic. Dacă am început totuşi însemnările prin a-i recomanda lui Francisc Munteanu emanciparea rapidă din imperiul propriei experienţe, am făcut-o întrucît avem convingerea că, abordînd teme inedite, el, nu numai că va putea repudia tentaţia autopastişei, dar, mai mult, va trece probabil şi la o restructurare corespunzătoare a mijloacelor şi, ca atare, la o proză care să nu mai fie etichetată, datorită lipsurilor semnalate, „tip Francisc Munteanu".

Am fi nedrepţi dacă n-am observa că autorul a încercat, în *Terra di Siena*, o evadare din universul său faptic atît de cunoscut şi chiar o anume înviorare a expresiei. Încercarea, încă timidă, a eşuat însă, deoarece prozatorul a uitat destul de repede ce şi-a propus şi, încetul cu încetul, a căzut în plasa manierei sale. A uitat, cu alte cuvinte, că noul său erou era un intelectual, care urma să capete contur pe planul introspecţiei, care trebuia să-şi dezvăluie, convingător, drama interioară, căutările îndelungate — şi s-a mulţumit să privească totul dinafară, de la distanţă. Aşa se face că protagonistul nu există decît formal, că nu-i cunoaştem gîndurile şi reacţiile intime faţă de evenimente.

Dar să privim mai îndeaproape modul în care e înfăţişată evoluţia acestuia, formarea profesională şi etico-politică a pictorului Toma Voican. Trebuie să spunem de la început că pentru a ni-l face cît mai familiar, Francisc Munteanu îi începe biografia chiar din primele zile ale existenţei. Mai mult, într-un prolog concentrat, dar nu şi consistent, e prezentată copilăria, adolescenţa, în sfîrşit, întreaga viaţă a tatălui său, a sculptorului Tiberiu Voican, care pînă la urmă, prăbuşit în alcoolism, ajunge la o dezagregare totală. Fireşte, recunoaştem aici o intenţie antitetică. Tatăl şi fiul, ambii artişti foarte talentaţi, trebuiau să imagineze două destine umane diametral opuse: unul eşuat lamentabil, din lipsa suportului ideologic, iar celălalt dezvoltat luminos, prin aderarea fermă la activitatea revoluţionară. Încercarea, meritorie desigur, a rămas la stadiul intenţional. Şi aceasta deoarece momentele cardinale din viaţa lui Tiberiu Voican sînt expediate, prezentate ca revers al unor întîmplări lipsite de o justificare plauzibilă. El devine sculptor, bunăoară, numai pentru

că, șchiop fiind (l-a lovit un cal), este obligat să-și petreacă zilele departe de jocurile copiilor: „Stătea ore întregi pe pietrele galbene de la marginea trotuarului și privea cum se scurge apa mocirloasă în rigolă. După multe luni de meditație ajunse la concluzia că în orășel nu-i decît sărăcie și nămol. Sărăcia nu i-a plăcut, așa că s-a apropiat de nămol: l-a frămîntat, a făcut case din el, pe urmă cîini, chifle și bile." De aici, pînă la modelarea conștientă, artistică a lutului n-a mai fost decît un pas. La cursuri se prezintă bine, își uimește profesorii, care îl trimit, la terminarea liceului, la școala de arte frumoase de la Viena. Reîntors, după studiu, la Oradea, sculptorul Tiberiu Voican cade pradă unei acute drame interioare. Urmărește perfecțiunea, dar, evident, n-o atinge. Atunci se îndreaptă spre matematică, știința unde totul a perfect determinat. Urmarea? Neputîndu-se realiza în domeniul spre care se simte organic atras, optează pentru o viață inconștientă, pentru euforia alcoolică. Într-un cuvînt, se ratează. Întrebarea e: putem accepta o asemenea „rezolvare"? Fără îndoială, nu. Și nu pentru că ar fi exclusă ratarea, ci datorită faptului că autorul i-a escamotat, sociologic, premizele. Privind drama prăbușirii etice numai sub aspect „temperamental", Francisc Munteanu și-a îngustat, totodată, perspectiva cărții, a anulat intențiile antitetice care au impulsionat crearea celor două destine. Căci, abstracție făcînd acum de consistența artistică a lui Toma Voican, singurul său ascendent față de Tiberiu Voican ar consta doar în faptul că nu s-a antrenat în libațiuni. Prin intenția opoziției tipologice, narațiunea promitea însă o pledoarie pentru angajarea socială a artistului, o pledoarie care ar fi dobîndit desigur semnificații multiple dacă existența sculptorului ar fi fost plasată într-un context social precis. Așa stînd lucrurile, ideea de mai sus a rămas să fie demonstrată, direct, numai prin evoluția lui Toma Voican. Și trebuie să recunoaștem că de astă dată notele sociale sînt mult mai evidente, pictorul fiind purtat prin mediile cele mai diverse. El schimbă chiar o mulțime de profesiuni: e, pe rînd, ajutorul unui zugrav, desenator de firme, pictor mural (în care calitate împodobește cu sfinți o biserică), om de serviciu într-un restaurant etc.

Trecînd de la o meserie la alta, și dintr-un oraș într-altul, cunoaște oameni aparținînd unor variate categorii sociale, care îi împărtășesc întotdeauna crezul lor de viață. Nu considerăm necesar să-i amintim, după cum nu credem că se impune o relatare, pe larg, a drumului străbătut de viitorul pictor. Ceea ce interesează, în primul rînd, e faptul dacă autorul a procedat bine atunci cînd a ales calea acumulării de evenimente și, implicit, a descrierii cîtorva colectivități umane. Răspunsul nu poate fi decît afirmativ. De aceea ne-a surprins observația lui Nicolae Manolescu, care, în cronica din *Contemporanul*, spunea că „aici *(în Terra di Siena)* nu era vorba de a povesti aventurile mai mult sau mai puțin antrenante ale personajului, de a picta medii diverse, de a face frescă socială". De ce adică să nu fi fost vorba de o zugrăvire a mediului social? Dimpotrivă, credem că era absolut firesc, întrucît orice om sau erou literar se definește în raport cu alții. Și apoi, de ce trebuie să suspectăm neapărat autorul de tentativa unei fresce sociale? Oare pentru faptul că ne-a prezentat un zugrav, un chelner, un critic de artă și cîțiva profesori? Atunci orice carte este, în mod obligatoriu, o frescă socială, care, probabil, e cu atît mai reușită, cu cît e mai cuprinzătoare. Sîntem de părere că insuccesul prozatorului trebuie căutat în altă parte, și anume în prezentarea superficială a tribulațiilor personajului. În faptul că Toma Voican iese din fiecare aventură, se desparte de fiecare om fără să dobîndească vreo calitate, fără să-și îmbogățească profilul. Consemnarea evenimentelor a constituit, din păcate, ultimul scop al autorului, și nu așa cum era de așteptat, doar osatura cărții. (Observație formulată, de altfel, și de N. Manolescu, dar extrasă forțat din citatul de mai sus).

Eroul abordează un aer impasibil chiar și în momentele de răscruce ale existenței, cînd atitudinea intimă se impunea în mod categoric. Ne gîndim, mai cu seamă, la restructurarea sa politică, la înregimentarea în rîndul acelora care au ales drumul activității sociale. Iată cum înfățișează Francisc Munteanu acest moment. Ajuns la București, la Institutul de Belle Arte, Toma Voican ia cunoștință de realitatea socială specifică anilor dinaintea celui

de al doilea război mondial, cînd bandele legionare își făceau de cap, arta era profanată, iar apolitismul intelectualilor constituia doar masca unei „activități“ contrarevoluționare. Eroul nostru își dă seama de toate acestea prin contactul direct cu cîțiva oameni, reprezentativi: legionarii Bejan și Vrancea, criticul de artă Mănescu (un conformist), pictorul abstracționist Marcian etc. Asistă chiar la „judecarea“ unui student care a îndrăznit să-l citească pe Marx, și la executarea huliganică a comunistului Comșa. Spuneam că asistă, întrucît reacțiile sale exterioare sînt destul de insignifiante. De aceea, probabil, nici nu cade pradă vreunui proces de conștiință și, ca atare, nu ne comunică concluziile la care a ajuns. Este desigur, un om cinstit. Ne dăm seama de aceasta cu prilejul anchetei din institut cînd administrează, cu patos, un pumn asistentului ce-i cerea adeziunea pentru frățiile legionare. Dar de aici pînă la participarea conștientă la activitatea revoluționară ilegală este un pas uriaș, ce nu poate fi justificat numai prin acele cîteva discuții sporadice, destul de generale, pe care le-a întreținut cu profesorul Bercescu, conducătorul unui ziar de avangardă. Dacă autorul n-a considerat oportun să-l angajeze pe Toma în acțiuni relevatoare, atunci trebuia, fără îndoială, să acorde o atenție sporită proceselor sale interioare. Trebuia să ne arate, într-un fel sau altul, formarea, cristalizarea, lui ideologică. Cu atît mai mult cu cît avea de a face cu un intelectual, cu un om de artă, care, înainte de toate, se caracterizează printr-o apreciabilă viață interioară. Francisc Munteanu a crezut că poate suplini toate acestea prin cîteva atitudini tip, cum ar fi paza în fața unui imobil unde se desfășoară „o acțiune“, schimbul de parole, întîlnirile clandestine în parcuri etc. Dar asemenea elemente sînt doar mijloace, procedee utilizate în munca ilegală, și, numai ele însele, nu pot defini nici într-un caz un comunist. Ne amintim că acestea au fost pe larg și mult mai spectaculos utilizate de Zaharia Stancu (*Rădăcinile sînt amare*) sau Eugen Barbu (*Șoseaua Nordului*) și rezultatele n-au fost totuși prea bune.

Optînd pentru un asemenea „mod de individualizare“, prozatorul n-a reușit să ne apropie personajul, dimpotrivă,

i-a estompat profilul. Încercarea de ultimă instanță, scrisoarea lui Toma din epilog, nu aduce nici ea un plus de verosimilitate, lectorul avînd sentimentul că a fost redactată — cu măiestrie, e adevărat — de către autor.

Dacă am încerca să formulăm o concluzie, ar trebui să reluăm observațiile de la începutul cronicii. Mai e oare necesar?

1963

D. R. Popescu

UMBRELA DE SOARE

Dumitru Radu Popescu a intrat în literatură pe poarta cea mare, așa că nu mai trebuie prezentat cititorilor. Încă de la prima sa carte (*Fuga*, 1956), el s-a bucurat de o atenție deosebită, toți criticii fiind de acord în a spune că lucrările sale poartă însemnele unui talent autentic, ale unei originalități distincte. Fireste, în contextul numeroaselor comentarii referitoare mai ales la povestirile scriitorului, dar și la romanul *Zilele săptămînii*, pot fi sesizate puncte de vedere diferite, care nu înglobează însă judecăți disjunctive. Varietatea observațiilor își are originea în pluralitatea de coordonate ale operei în cauză. Cei ce au, de pildă, predilecție pentru proza lirică, apreciază la D. R. Popescu îndeosebi paginile, nu puține de altfel, străbătute de efluviile specifice poeziei, și afirmă că viziunea sa asupra lumii este aceea a unui poet. Amatorul de epos propriu-zis găsește, de asemenea, nu puține elemente și chiar narațiuni întregi care îi dau posibilitatea să vorbească despre caracterul obiectivat al scrisului lui D. R. Popescu, și să stabilească filiații literare dintre cele mai îndrăznețe, de la Liviu Rebreanu pînă la marii prozatori americani contemporani. Într-o ordine nu tocmai similară mai trebuie amintit apoi că numeroși comentatori i-au remarcat predilecția pentru universul etic al mediului rural, mai bine zis pentru unele aspecte puțin obișnuite ale psihologiei țărănești, și, ca atare l-au încadrat fără prea multe reticențe în „școala“ lui Marin Preda. Cum am lăsat să se înțeleagă, toate aceste aprecieri sînt, dacă nu în întregime valabile, în orice caz îndreptățite. Pentru că într-adevăr e imposibil să faci abstracție de factura poematică a unora

dintre povestirile prozatorului, după cum, pe linia introspecției sau a relevării „neutre" a faptelor, e greu să reziști tentației de a le găsi înrudiri cu unele cărți autohtone sau străine. Numai că făcînd asemenea observații, stabilind astfel de caracteristici, mulți critici ignorează faptul că se referă doar la una sau alta din trăsăturile operei, și, drept urmare, nu-i detectează timbrul specific. Uită cu alte cuvinte că undele poetice, evidente mai ales în descripțiile peisagistice, dar și în conceperea unor personaje, că pasajele analitice, sezisabile de cele mai multe ori sub forma solilocviilor, precum și inclinarea spre firile ciudate constituie, în ultimă instanță, numai cîteva elemente ce sînt subsumate unui singur scop, acela de a imagina, din unghiuri cît mai diferite, bogăția morală a umanității supusă observației. Pe D. R. Popescu îl interesează, în exclusivitate, tumultul interior al oamenilor și orice are, într-un fel sau altul, contingență cu acesta, orice poate să-l pună în lumină intră în mod necesar în raza sa de observație. Făcînd o asemenea aserțiune n-am spus totuși în ce constă originalitatea scriitorului, prin ce anume se individualizează prozatorul în corpul unitar al literaturii actuale. Nu ezităm să afirmăm că tonalitatea sa distinctă decurge, în principal, din predilecția pentru metamorfozele spirituale petrecute ca revers al revoluției sociale, din discreția și adevărul artistic cu care sînt ele tratate. D. R. Popescu este unul dintre scriitorii care și-au dat seama că transformările epocii contemporane se întind pe o arie largă și că reflectarea lor literară trebuie plasată, cu precădere, pe planul conștiinței și al vieții afective, că devenirea spirituală este un proces destul de lent care, departe de a fi rectiliniu, presupune nu o dată o mișcare sinusoidală presărată cu adevărate meandre și depresiuni. Să ne oprim asupra primei povestiri din volum, *Pădurea*. Un cititor mai mult sau mai puțin grăbit ar putea spune, rezumativ, că scriitorul nu face altceva decît să povestească cîteva întîmplări din viața unui țăran care, în cele din urmă, se înscrie în cooperativă. Avînd în vedere doar firul narativ, lucrurile se prezintă într-adevăr așa. Totuși, povestirea suscită un interes deosebit, mulți comentatori acordîndu-i note din cele mai măgulitoare. Entuziasmul criticilor credem că

rezidă tocmai în minuția și autenticitatea cu care a fost scrutat fondul moral al eroului, mai precis, în dezvăluirea neostentativă a perfectibilității etice ca urmare a influențelor social-materiale. Făniță este un țăran deștept. Dorința sa expresă este aceea de a-și afirma personalitatea cu orice preț. De aceea, îndată ce moștenește pămîntul tatălui său, foarte puțin, se pune cu rîvnă pe muncă. Cărînd lemne din pădure, vînzîndu-și recolta an de an, el ajunge la o oarecare stare materială care-i asigură independența și-i dau încredere în forțele proprii. O dată eliberat de grijile cotidiene, își îndreaptă întreaga atenție spre etalarea deșteptăciunii sale. Poarta și-o vopsește cu păsări și forme, anină într-un stîlp un avion pe care-l botează Panait, sădește pomi cum nu mai are nimeni în sat, îngrașă porci impresionanți, etc. Toate acestea, departe de a-l încînta, îi procură însă numai necazuri deoarece invențiile și inițiativele sale sînt în scurt timp generalizate în cooperativă. Mai mult, cooperatorii i-o iau înainte și încetul cu încetul îl lasă în pace. Urmărindu-și cu îndărătnicie planurile, Făniță constată cu stupoare că e singurul „individual" în sat. Se simte ostracizat. Nu mai stă de vorbă nici cu frații săi, e supărat pe toată lumea. De ce? Un răspuns ar fi și acela că nu poate să adune atîta avere încît să uimească întreg satul. Explicația este însă mult mai profundă și vizează, cum spuneam, dorința de afirmare a personalității. Făniță este la urma urmei un om cinstit și bine intenționat. Dacă n-a intrat în cooperativă, aceasta nu se datorește unor idealuri chiaburești ci convingerii că se despersonalizează, că nu mai poate să demonstreze de ce el e în stare. Drama sa e declanșată în mare măsură de un mod „ciudat" de gîndire. Un mod anacronic în ultimă instanță întrucît vine în contradicție cu o realitate ce nu presupune anularea individualității. Aceasta fiind problema dezbătută, e firesc deci ca autorul să-și îndrepte atenția cu precădere spre fondul intim al eroului, spre procesele sale interioare, a căror analiză constituie mobilul întregii narațiuni. Interesant de observat că însăși rezolvarea destinului uman trece tot prin filiera afectivă. Făniță intră în cooperativă numai atunci cînd îl ocolește și fata iubită. Abia atunci are revelația singurătății sale, a drumului greșit pe care și l-a ales.

Un caz tot atît de interesant, și întrucîtva asemănător, întîlnim în *Nabucodonosor*, povestire amplă, de proporțiile unei nuvele. Probabil că mai mult decît oricare alta, narațiunea aceasta îi va face pe mulți să creadă că D. R. Popescu urmează, cu străşnicie, drumul deschis de Marin Preda. Şi oarecum e firesc, deoarece Paraschivescu pare într-un fel un Ilie Moromete într-o altă conjunctură socială, pentru că modul său de existență e meditația și dedublarea. Fără să insistăm într-o asemenea direcție am vrea să spunem totuşi cîteva cuvinte. În ultimul timp a devenit un obicei frecvent ca lucrările tinerilor scriitori să fie plasate, invariabil, sub semnul unui sau al mai multor părinți literari. Sînt desigur cazuri cînd filiațiile se impun cu evidență. Modul cum sînt stabilite acestea aruncă însă uneori o lumină puțin favorabilă asupra autorului comentat. Spunînd de pildă, că Fănuș Neagu sau Nicolae Velea sînt niște învățăcei ai lui Marin Preda, ne exprimăm implicit și o oarecare rezervă, mai mult sau mai puțin ascunsă, față de originalitatea acestora. Asemenea aserțiuni am întîlnit îndeosebi în cel de al doilea volum de *Prozatori contemporani* al lui Ion Vitner. Tot acolo se vorbește, pe larg, și despre factura moromețiană a unora dintre eroii lui D. R. Popescu. Ne punem însă întrebarea: atunci cînd încercăm să stabilim anume similitudini literare, nu trebuie oare să pornim de la natura social-umană a obiectului reflectat, și numai în cele din urmă să ne referim la identitatea unor procedee artistice?

Să ne întoarcem la *Nabucodonosor*. Asemenea lui Fănită, Paraschivescu a rămas și el în afara satului, dar din cu totul alte pricini. El n-a ocolit cooperativa, dimpotrivă s-a înscris fără să aștepte lămuriri îndelungate, convins fiind că eliberarea de pămînt îi va aduce și liniștea sufletească. Bucuria, aspirațiile sale spre libertate, îi sînt însă frînte de nevastă-sa care, deși e de acord cu intrarea în cooperativă, îi cere totuși să treacă pămîntul pe numele ei. De aceea Paraschivescu nici nu se simte obligat să meargă la muncă. Stă toată ziua în dăinăuș, poartă discuții filozofice cu cocoșul Gogu și cîinele Osman-Pașa. Își găsește chiar și o ocupație: îl hrănește cu biberonul pe Nabucodonosor, mînzul pe care nu l-a predat gospodăriei și-l ascunde de ochii oamenilor. Pentru a scăpa de gura

lumii, se preface bolnav. Zilele se scurg anost într-o trîndăveală obositoare. Afacerile Paraschiveascăi îl desgustă. După un timp nu mai poate suporta inactivitatea și noaptea, pe furiș, cosește deslănțuit hectare întregi. În felul acesta ajunge, fără să-și dea seama, în rîndul fruntașilor. Întîmplarea face însă, ca, atunci cînd totul părea că a intrat într-o ordine firească, să nu mai poată fi ascuns Nabucodonosor: oamenii „văzură apărînd în ușă o arătare cu părul alb și lung, cu picioarele subțiri și lungi ca niște trestii, copitele mari. Era un fel de mînz deșirat. Un monstru cu ochii mici păși ca orb. Dar cînd simți aerul se sperie, cum s-ar fi speriat de lumină, și fugi înlăuntru". Povestirea se încheie fără ca autorul să noteze în mod explicit morala. Aceasta se insinuează însă în întreg comportamentul eroului, dar mai ales în imaginea halucinantă a lui Nabucodonosor, simbol excelent mînuit și de mare forță revelatorie în ceea ce privește denunțarea reziduurilor nocive din mentalitatea ancestrală a oamenilor. Bucata a fost comentată în publicistica literară și nu considerăm necesar să reluăm aprecierile formulate. Am mai adăuga doar că dezbaterea morală constituie însăși osatura narațiunii, a unei narațiuni pigmentată evident, cu fapte, care au însă întotdeauna o mare încărcătură afectivă. Vrem să spunem deci că procesul de conștiință a protagonistului e condiționat de o realitate istorică precisă, dar că elucidarea acestuia e concepută cu o artă a imponderabilului.

Dezbaterea unor probleme de etică e și mai evidentă în *Moroiul*, bucată despre care N. Manolescu spunea, pe bună dreptate, că e o meditație asupra vieții.

Fără să fie lipsită de ceea ce înțelegem cu toții prin mișcare epică, nuvela ni se înfățișează ca o succesiune organică de pătrunzătoare momente analitice. Impus autorului de problematica abordată, de structura spirituală a eroilor, procedeul acesta ia adesea forma unor monologuri interioare. Cu alte cuvinte, elementele faptice sînt mai puțin comunicate direct, într-o înlănțuire strict obiectivă și ajung, îndeobște, la cunoștința cititorului prin prisma mentală a unuia sau altuia dintre personaje. Nu este vorba aici bineînțeles de Kurt întrucît acesta nu-și pierde vremea în meditații și rememorări. Interesant de remarcat

însă că și el se definește adesea, tot în contextul unor solilocvii, în acelea ale lui Toni. Am ținut să subliniem această formulă de conturare a figurilor umane, deoarece supletea cu care e utilizată relevă, poate mai mult decît în altă parte, virtuțile analitice ale lui Dumitru Radu Popescu.

Substanța nuvelei e prilejuită de evocarea unor întîmplări caracteristice din preajma eliberării. Undeva într-un sat din Ardeal există un depozit de muniții pe care îl supraveghează grupa de ostași români de sub comanda lui Toni. Ecourile războiului se resimt destul de anemic în aceste locuri. Soldații dormitează în posturi, iar Toni, fire meditativă, se gîndește îndelung la rostul existenței umane. Îl preocupă îndeosebi firea prietenului său Kurt, un ofițer neamț, de un calm imperturbabil, pe care nimic nu-l poate impresiona. Iată însă că românii au întors armele și din prieten și aliat cu Toni, el îi devine dușman de arme. Dar nici acum nu are probleme și, îndeplinind cu automatism dispozițiile superiorului, îl arestează pe Toni împreună cu grupa sa de soldați. Nu are ce să-și reproșeze, de aceea, în drum spre cîmpul de execuție, întreabă cu senitătate: „Toni, ești supărat pe mine cumva?“ Totuși în ultimul moment, își salvează prietenul și ordonă doar exterminarea soldaților. A dobîndit, în felul acesta, un „cec în alb“, care, nu peste mult timp, se dovedește util. Căci în luptele din Cehoslovacia ajunge el însuși în fața plutonului de execuție, comandat, de astă dată, de fostul său amic. Între timp, Toni găsise însă răspuns la multe dintre chinuitoarele sale întrebări și-și dăduse seama că sub masca impasibilității lui Kurt se ascundea, de fapt, un criminal odios, o ființă din care dispăruse orice atribut omenesc. Se hotărește deci să nu-i semneze cecul. Nuvela se încheie cu o adevărată lovitură de teatru. În fața plutonului de execuție, Kurt așteaptă, calm, intervenția salvatoare a lui Toni. La un moment dat, acesta îl face chiar să înțeleagă că e liber: Kurt „se îndepărtă spre o pădurice. Atunci Toni ochi. Lovitura îi răsună în urechi, groaznică. Rămase cu mîna întinsă. Cel din fața lui se poticnise, mirat parcă. Dar Toni nu apăsase pe trăgaci“, nu apucase să răzbune moartea soldaților săi. Constanti-

nescu, o fostă santinelă de la depozitul din Ardeal, i-o luase înainte.

Ceea ce conferă o valoare deosebită nuvelei, pe lîngă dramatismul evident al faptelor și reluarea plină de semnificații a unor situații nodale, este, fără îndoială, gradarea cu care ni se dezvăluie psihologia personajelor. Kurt apare mult timp în fața lectorului ca un om „sănătos", cu o concepție elementară, dar solidă despre viață. Singurele lucruri care îl interesează sînt mesele consistente și sportul, deoarece îi dau impresia precisă a prezentului. De altfel, în rarele momente cînd gîndește, mărturisește acest lucru: „Viața nu este nici în spate, nici în față [. . .]. Este aici, în noi, acum. Restul nu interesează". Disprețuiește orice preocupare spirituală, nu cunoaște nici un simțămînt omenesc. De aceea nu pregetă să-i povestească șefului său întîmplarea „hazlie" cu moroiul, pusă la cale de Ristea, deși știe că astfel îl compromite pe Toni. Episodul acesta e hotărîtor în definirea și înțelegerea personajului. De acum înainte Kurt își estompează chipul său de om „pozitiv" ajungînd să ni se înfățișeze, în cele din urmă, ca o chintesență lugubră a fascismului. De semnalat că prozatorul nu-i smulge dintr-o dată masca și că acordîndu-i, în continuare, în cugetările lui Toni, unele circumstanțe atenuante, îi plasează mult timp evoluția pe muche de cuțit. În felul acesta narațiunea se menține tot timpul vie, iar eroul își evidențiază treptat, dar fără să mai poată înșela, adevărata sa imagine. Acum frazele disprețuitoare despre caracterul sportiv al sentimentului erotic, glumele suculente la adresa șefului („un mare măgar") dezvăluie un cinism funciar, care, cu prilejul crimelor din Cehoslovacia, atinge limita paroxistică a bestialității.

Același simț al gradării poate fi remarcat și în modul în care a fost imaginat comportamentul lui Toni. Drumul parcurs de erou, de la inconștiența politică la deplina clarificare ideologică, e presărat cu numeroase procese interioare care ating, în final, limitele dramatismului. Dincolo de fina intuiție psihologică, am reținut, îndeosebi, maniera complexă prin care sînt relevate stările contorsionate ale personajului. Astfel, Toni utilizează un limbaj metaforic (cînd spune că „pictează cu culorile altora",

el își deplînge, de fapt, lipsa de personalitate artistică și socială) și, mai ales, evoluiază, cu consecvență, într-un cadru semnificativ. Arareori am întîlnit, în proza noastră nouă, descripții peisagistice atît de „psihologice" ca acelea din *Moroiul*. Eroul apare, adesea, într-un peisaj calm, placid — ce corespunde de perfect abisului sufletesc și sterilelor speculații filozofice din prima parte a existenței sale. După ce are revelația propriei miopii politice, trece printr-o natură robustă și nu reține decît aspectele sordide ale vieții. În fața unul bloc, el zărește „lada de gunoi, încăpătoare și pătrată" [. . .] „Toate gunoaiele blocului, puturoase. Și muștele lăfăindu-se peste această împărăție. Și cîte o petală subțire, răsucită, ca un zîmbet sugrumat [. . .]. Și oftatul jalnic și mincios al pisicilor. Toate, gîndi Toni, toate încap în lada de gunoi, primitoare și pătrată, ca sufletul meu".

Credem însă că adevărata măsură a artei „peisagistice" a prozatorului o găsim în felul ingenios în care a fost imaginat Ristea, cel de al treilea personaj principal al nuvelei. Acesta e construit parcă din flori și lumină, bucuria sa de viață („la el toate erau frumoase") irumpînd sugestiv tocmai din paralelismul care se creează între universul spiritual al eroului în mediul înconjurător. Făcînd această aserțiune ne referim la întreaga evoluție, dar îndeosebi, la sincopa tragică a vieții lui Ristea care se profilează, simbolic, pe fundalul unei naturi maiestuoase.

În cronica sa din *Gazeta Literară*, Ov. S. Crohmălniceanu nu se arăta prea încîntat de *Moroiul*, și-i aducea autorului cîteva reproșuri serioase. Îl acuza, între altele, de nerespectarea logicii obiective a faptelor, și, dînd exemple, spunea că „dialogurile dintre Toni și Ristea sînt bune și sugerează cu inteligență în dezbatere deschisă ce înseamnă adevărata omenie și ce distanță uriașă o desparte de indiferența monstruoasă a lui Kurt. Numai că un singur amănunt face complet neplauzibile aceste discuții, în care soldații se tutuiesc cu ofițerii. Ele nu puteau avea loc sub această formă în armata regală română . . . " De ce adică nu puteau avea loc? Autorul arată doar foarte clar că Toni a fost cucerit de Ristea tocmai prin dezinvoltura țărănească a acestuia, prin comportamentul lui simplu ce se refuză categoric oricăror conveniențe, fie

ele chiar militare. Și apoi bonomia și largheţea ce-i sînt caracteristice lui Toni, un artist în fond, nu vin deloc în contradicţie cu atitudinea sa faţă de Ristea, a cărui moarte va și căuta să o răzbune. „Condiţiile de verosimilitate“ sînt neglijate, spune criticul, și prin faptul că nu știm „în ce limbă vorbesc Ristea și Kurt“. „Lucrul nu e neimportant cum s-ar părea pentru că adesea ultimul comentează în stilul lui indiferent situaţia frontului în faţa soldaţilor.“ Într-adevăr, nu știm în ce limbă se poartă conversaţiile. Dar nici nu credem să aibă vreo importanţă acest fapt, întrucît, indiferent de graiul în care se exprimă, Kurt nu are complexe în faţa inferiorilor. Pentru el — o spune singur — soldaţii sînt doar niște numere, care, realmente, nu-i pot periclita existenţa. În sfîrșit, o ultimă lipsă: „e [...] posibil ca un ofiţer hitlerist să-l poată face scăpat pe cineva condamnat la moarte din faţa plutonului de execuţie printr-o simplă decizie personală, fără teama că va fi denunţat superiorilor?“ Răspunsul, după împrejurări, poate fi afirmativ sau negativ. Credem că discuţia trebuie orientată însă într-o altă direcţie. Și anume, nu trebuie pierdut din vedere faptul că nuvela, în ansamblul ei, este o largă pledoarie pentru umanism, pentru demnitate. Cele două tipuri sînt, pentru autor, elemente ale unei stringente demonstraţii. De aceea el nici nu acordă o prea mare atenţie amănuntelor, ceea ce poate da impresia unei încălcări a logicii obiective a faptelor, ci apelează mai ales la situaţia limită, ce contribuie la o maximă caracterizare a personajelor. O asemenea situaţie e tocmai „achitarea“ lui Toni, cînd ni se dezvăluie din plin fondul odios al lui Kurt. Momentul e reluat în final, și prin inversarea semnificativă a părţilor opozante, constituie o adevărată lovitură de teatru, poate nu întru totul veridică, dar în orice caz plauzibilă. Ea nu poate fi respinsă, și trebuie acceptată ca un element posibil în contextul demonstraţiei urmărite de autor. De altfel, se poate observa că aproape fiecare bucată din volum e axată pe o idee ce nu se desprinde cu fluiditate, ci e fixată succesiv în fragmente uneori cu o alură destul de independentă. De aici caracterul discontinuu al naraţiunii, care dincolo de faptul că poate să decurgă și dintr-o construcţie poematică sau cinematografică, e con-

diționată, în primul rînd, de amintita predilecție a autorului pentru evidențierea conținutului de idei pe momente limită.

Sînd însă în *Umbrela de soare* și piese unde concepția arhitectonică de tip poematic nu poate fi ignorată. *La culesul perelor*, de pildă, e un poem în proză, iar *Căruța cu mere* — unul cinematografic. Lirismul ambelor povestiri izvorăște din perspicacitatea deosebită cu care sînt notate cîteva dintre stările tulburătoare ale unei copilării aflate în pragul adolescenței sau al maturizării pretimpurii. Trebuie spus însă că prima plutește într-o atmosferă cam vagă, că firul epic se constituie din elemente prea eterogene, lipsite de o ideie precisă. Mult mai armonios construită, povestirea *Căruța cu mere* este o reușită proză lirică, unde poezia nu ia forma efuziunilor, mai mult sau mai puțin sentimentale, ci se degajă în mod firesc din comportamentul personajelor, din universul etic al lumii abordate. Bucata conține doar un simulacru de acțiune, pentru autor aceasta fiind canavaua pe care țese o suită de momente afective. Totuși, fondul social pe care e proiectată evoluția micilor eroi depășește limitele inițiale ale cadrului, și uneori e adus chiar în prim plan. Atmosfera specifică anului '45, cînd nenorocirile războiului mai aveau încă ecou în sufletul oamenilor, cînd mizeria materială a țăranilor era mai acută ca oricînd, e prinsă în cîteva date esențiale care se vor repercuta, de altfel, semnificativ în modul de gîndire a protagoniștilor. Cum afirmam, atenția prozatorului se îndreaptă însă spre viața sufletească a copiilor, a cărei puritate e admirabil pusă în lumină prin procedeul său preferat, acela al descrierilor peisagistice. Iată un tablou de comuniune, pe planul luminozității, între om și natură: „Savel se simțea ușor, ca o pasăre. Și parcă se îndepărta de pămînt, zburînd în sus peste ploaia răcoroasă și fierbinte. Parcă avea aripi și se înălța, rupîndu-se de pămînt. Plutea, lovind aerul cu brațele, cu aripile lui domoale și uriașe. Și era sus, dincolo de nori, bătut de ploaie, și auzea mereu lupii, la marginea cîmpului. Nu mai avea nici tălpi, nici frunte, nici genunchi, nici degete, nici trup. Se risipise acolo sus, zburînd. Și simțea cum înflorește cîmpul și cum se leagănă floarea soarelui, aurie și rotundă, plină de rod. Florile

soarelui luminau pămîntul. Și ea trecea peste cîmpuri, ducîndu-le cu ea. Și pe umeri îi ardeau maci. Și turte de floarea soarelui, cu marginile galbene, ca niște dantele. Parcă erau niște stele turtele de floarea soarelui". Sau să-l ascultăm pe același Savel: „Cînd cînt, parcă văd așa cum răsare curcubeul și cum trece el de pe o parte pe alta a cerului ... Și culorile lui, culorile sînt strașnice, Petre, și înveselesc iarba, toată iarba de pe pămînt și toate apele, toate rîurile. Și parcă văd fetele despletite cum calcă pe iarbă, toate fetele din lume. [...] Și sînt pline de dragoste și parcă îmbrățișează pămîntul, chiar așa, parcă duc pămîntul în brațe și-i ascultă respirația și respirația lui e tînără, tînără ..." Povestirea conține numeroase asemenea pesaje și principalul merit al autorului constă în faptul că acestea fuzionează într-o impresie unică. Încheind lectura rămîi cu imaginea unei umanități luminoase a cărei primordială rațiune de a fi este aspirația nestăvilită spre frumos.

Privită dintr-o anume perspectivă, *Căruța cu mere* poate fi apreciată și ca o narațiune de atmosferă, care fără să fie lipsită de notațiile concrete ale realității, se realizează totuși mai mult pe un plan etico-psihologic. O narațiune de atmosferă în adevăratul înțeles al cuvîntului, cu valențe multiple, vizînd domenii foarte variate ale existenței umane, este *Ploaia albă*. Spațiul nu ne permite o analiză amănunțită, de aceea ne rezumăm doar la cîteva observații. Ceea ce dă o notă cu totul aparte acestei povestiri este modul pătrunzător în care a fost reconstituită atmosfera secetei din vara anului '45. În fața noastră se desfășoară, într-o succesiune cu adevărat halucinantă, tablouri memorabile. Pe pămînturile arse de soare trec doar cohorte de șoareci. Apa a dispărut din fîntîni, cumpenele încremenite par semne ale unui sfîrșit implacabil. Pădurile se aprind de la sine, la fel florile roșii de mărăcine, și drept urmare, cîmpiile se transformă în adevărate covoare de foc. Iar în acest cadru, imaginea unor oameni în care viața abia mai pulsează. Pentru a-și astîmpăra foamea, copiii mănîncă pămîntul din jurul țestului; moartea prin inaniție e o posibilitate atît de reală încît nu mai înspăimîntă pe nimeni, vitregia naturii, mizeria materială alterează sufletele. Avem astfel cîteva dintre principalele

elemente prin care e realizată atmosfera terfiantă a secetei. De remarcat însă că preocuparea autorului pentru atmosferă nu presupune repudierea unor imperative specifice prozei așa zis obiective. Povestirea e axată pe o intrigă precisă și angajează cîteva personaje — Păunică, Zorina, Cămui — veridic conturate. Din păcat, finalul cade oarecum ex abrupto și nu rezumă semnificativ conținutul foarte bogat al povestirii. Simbolul ploii e destul de pal. Aceasta nu ne îndreptățește însă să afirmăm, vezi cronica lui Ov. S. Crohmălniceanu, că bucata ar fi ratată. Două trei pagini mai puțin reușite nu pot anula altele o sută bine scrise.

Volumul e completat cu cîteva scurte schițe și povestiri care, în genere, sînt departe de valoarea celor analizate pînă acum. Cauza facturii lor modeste nu trebuie căutată în primejdiile ce-l pîndesc pe autor din diverse direcții, cum ar fi predilecția pentru ordonarea poematică a materialului, pentru spectaculos etc., ci într-o elaborare grăbită. *Umbrela de soare*, de exemplu, are la bază o idee frumoasă, evidențiată corespunzător pe alocuri, dar, în ansamblu, rămîne doar un reportaj, unde devenirea etică a eroului se înscrie în limitele unor episoade prea puțin aprofundate. Fapt și mai evident în *Livada. Zmeul albastru* și *Porumbeii albi* sînt niște însemnări, niște fișe. *Ora cinci* conține o idee ceva mai limpede, dar nici această povestire nu atinge un nivel prea înalt, monologurile interioare ale protagonistului neavînd un suport precis.

Narațiunile acestea ocupă abia vreo patruzeci de pagini. Dominanta volumului e conferită de povestiri excelente ca: *Pădurea, Nabucodonosor, Moroiul, Căruța cu mere, Ploaia albă*, care sînt într-adevăr reprezentative pentru arta lui Dumitru Radu Popescu și-l impun ca pe unul dintre cei mai interesanți prozatori al noștri.

1963

VARA OLTENILOR

În cronica dedicată volumului *Umbrela de soare* spuneam că — dincolo de „suceala" eroilor, de diapazonul constant „coloristic" etc. — ceea ce conferă o notă aparte

operei lui Dumitru Radu Popescu este pasiunea pe care o manifestă pentru unele dintre problemele semnificative ale timpului nostru. E vorba îndeosebi de problema devenirii morale, de mutațiile etice — cum se spune cu emfază în unele articole —, de saltul înregistrat, îndeobște, în mediul rural, de la o existență neutră, la deplina conștiință a unei adevărate bogății interioare. Pe D. R. Popescu îl interesează viața „la zi" a oamenilor, dar viața care nu poate fi observată în fuga documentațiilor. El nu se oprește la relatarea exterioară a unor momente social-istorice cunoscute, cum ar fi acela al cooperativizării, ci, aprofundîndu-le, plasîndu-le în contextul distinct al dezbaterii morale, caută să extragă de aci semnificațiile noi ale timpului. Autorul romanului închinat numai aparent țăranilor olteni a înțeles că marea transformare petrecută în viața de la țară, de atîtea ori intrată în raza de observație a scriitorilor noștri din aproape toate timpurile, nu se reduce doar la înlocuirea unei ancestrale situații economice cu una inedită, ci că apare cu evidență mai ales în îmbogățirea impresionantă a unui anume univers sufletesc. Nou cu adevărat la țăran este astăzi modul de a gîndi, nou este felul complex de a înțelege viața, de a-și pune unele întrebări pe care în trecut fie că le ignora, fie că, sesizîndu-le, nu simțea nevoia să le și găsească răspunsuri. Ideile acestea transpar cu evidență în *Vara oltenilor*.

Fără să se ignore o precisă determinare socială, toate personajele — indiferent de factura lor umană —, sînt scrutate din perspectiva vieții interioare. Modalitatea ni se pare foarte potrivită, împlinirea spirituală, sugerată încă din titlu, fiind astfel relevată convingător, mai convingător probabil decît dacă narațiunea ar fi mers, să zicem, pe înregistrarea comportamentului exterior al eroilor. Oriunde deschizi romanul, întîlnești fie o meditație, fie o mărturisire, fie o conversație, aceasta din urmă nu o dată atît de năvalnică și cuprinzînd autodefiniri și autojustificări atît de pasionate încît replicile parcă se estompează și se creează astfel impresia unui monolog diversificat. Iată cum discută Gică Brandemburg cu Vică: „Tu ziceai că o vreme oamenii și-au închis toate curțile și și-au pus gard la gură... Așa am făcut și eu, dar simt

că vine acuma o vară în mine, plină de ploi, care-o să mă rupă în petece poate, dar fără care nu se poate trăi... Văd că toți încep să aibă inima în palmă cînd vorbesc, mai de mult au început și acum nu le mai frige nima inima cu frica... E o vară fierbinte și eu parcă aud prin ea trecînd în goană toți caii satului, bătînd cu copitele izlazurile, drumurile, dealurile, și parcă văd, Vică, fugind acum toți caii, nechezînd. Fug fără căpestre, cu coamele în vînt, fug cum n-au fugit de ani de zile, fug toți caii care-au stat legați în grajduri, cu boturile în traista cu boabe, fug, îi auzi, Vică? Eu îi aud aproape în fiecare noapte și văd pe ei căzînd toate ploile calde din cer, umplîndu-i de spume... Dar eu nu pot să fug, mă simt împiedecat și n-am curajul să tai funia de la picioare și să fug cu ei... Eu văd pe oameni, Vică, după cum se mișcă și după cum beau apă și vorbesc că ei simt vara asta și știu că e a lor... Au început să-și spună gîndurile care nu și le-au spus, și pașii pe care și i-au astupat, și vorbele pe care le-au înghițit, au început să-și dea jos fețele de care vorbeai tu, una cîte una, ca pe niște coji, s-au spart toate bubele în ei și acuma poate că pe unii duhoarea îi face și mai urîți, dar ea trece, o spală apa și rămîne omul curat și luminat, ca argintu strecurat, cum zic babele cînd te descîntă... Și-ai să vezi omu cum arată pe dedesubt, dincolo de carnea lui, și-ai să te crucești, Vică..." Pare citatul acesta un fragment dintr-o discuție? Este mai degrabă o mărturisire, un monolog dacă vreți, unde se definește convingător nu numai un singur personaj, ci, la un mod cuprinzător, o întreagă colectivitate. De altfel am reprodus, în extenso, pasajul și pentru că ni se pare a rezuma extrem de elocvent semnificația romanului. Din frazele lui Gică Brandemburg îți dai seama că esența vieții țăranilor de azi rezidă mai puțin în activitatea practică, nouă cu ani în urmă, dar intrată apoi în cadrele obișnuitului, și că ea trebuie căutată îndeosebi pe un plan interior. Oamenii sînt preocupați de aspectul lor „de dedesubt", își dau seama că nu mai pot trăi ca altădată și că trebuie să se curețe de reziduurile unei mentalități viciate de morbul egoismului. Ploaia de vară amintită de Gică este simbolică, ea transcriind, în ordinea unei viziuni cvasipoetice, o fază

de radicală purificare morală. Dacă nu sesizezi acest aspect al romanului, riști să te pierzi în comentarii exterioare și să formulezi obiecții neavenite, cum ar fi aceea că autorul a mizat cam mult pe intriga polițistă. Într-adevăr în *Vara oltenilor* există o astfel de intrigă. Aceasta e însă un pretext, un mijloc de a angaja într-un simulacru de acțiune personajele supuse observației. N-am avut impresia că autorul a luat în serios acest „fir epic", care de altfel rămîne suficient de ambiguu, el nefiind dus pînă la capăt, ca în cărțile așa-zise polițiste. Misteriosul furt al peștelui e misterios numai aparent, și el și-ar fi putut pierde acest caracter îndată ce Vică ar fi cerut concursul miliției. Dacă Vică, și desigur prozatorul, n-au procedat astfel, e numai pentru a le da posibilitate oamenilor, nu atît să-i prindă pe vinovați, ci, căutîndu-i, să se confrunte, să-și recapituleze viața, să-și facă, într-un cuvînt, examenul conștiinței. Rezultatele sunt bune, acestea concretizîndu-se în derulări ale unor biografii spirituale, în personaje care se rețin. Ceea ce i se poate reproșa autorului nu e faptul că a apăsat pe intriga polițistă, ci că a utilizat-o uneori cu licență exagerată. E greu să-ți închipui, de pildă, că Luncan, șeful bandei de hoți, își dezvăluie secretele ziua în amiaza mare, că înainte de a-i arunca cele mai grave acuze lui Teofil Frumosu, nu-și ia elementara precauție de a vedea dacă nu e auzit de cineva. Îți dai seama că autorul și-a lipsit eroul de simțul prevederii numai pentru a-i... facilita în felul acesta lui Macedon o perfectă informare. Romanul prezintă mai multe asemenea fisuri care, o spunem cu toată hotărîrea, nu impietează însă asupra întregului.

Dintre personaje, l-am reținut în primul rînd pe Macedon. Aparent, acesta e un năbădăios, un îndărătnic, un om ce colportează răutăți cu scopul de a-i discredita pe cei apreciați, și de aceea nu o dată e înfruntat fără menajamente, clanul Brandemburgilor aplicîndu-i chiar serioase corecții corporale. Cum spuneam, Macedon e însă numai aparent un năbădăios (un „sucit", ar zice unii), sub masca răutății și clevetirii el ascunzînd de fapt o autentică dramă. E prea onest ca să-și strige în gura mare nedreptățile care l-au încrîncenat. Întors din război, constată că Biciușcă, secretarul de partid din comună, i-a

dat, la reforma agrară, pămîntul cel mai prost. Așa că sărăcia, mizeria materială continuă. Nu are nici ce mînca și se vede nevoit să fure. E prins și țintuit pur și simplu la zidul infamiei. Mai tîrziu, Biciușcă, omul vanitos, pornit pe carierism, nu uită că Macedon l-a înfruntat și-i face fel de fel de șicane. Îl amendează că n-are W.C. modern și-l acuză chiar de reacționarism cînd, în preajma unui 1 Mai, refuză să-și vopsească gardul în roșu. Macedon n-are cui să se plîngă și-și pierde treptat încrederea în valențele oneste ale omului. Nu e de mirare deci că, dintr-un resentiment cu mobiluri precise, ajunge la o atitudine general ostilă, și chiar la gîndul crimei; împreună cu Geacără vrea să-l omoare într-o noapte pe Vică pentru ca acesta l-a dat afară „din brigadier". Nu reușește și atunci se năpustește cu și mai cumplită furie în bețiile începute încă mult timp înainte. Într-un fel, bea și de necaz că a murit Biciușcă, omul care l-a umilit cu bună știință și care a dispărut fără a fi pedepsit. Aceasta e drama lui Macedon. Cine e vinovat, cine a determinat formarea unui asemenea destin? Este una dintre problemele capitale abordate în *Vara oltenilor* și, prin răspunsul dat, romanul dobîndește greutate în înțelesul profund al noțiunii. Macedon este poate un sucit, dar el ar fi ocolit, fără îndoială, meandrele urei dacă exemplare de teapa lui Biciușcă nu i-ar fi zdrobit viața cu brutalitate. Macedon este o victimă a carierismului, este „exemplul negativ", de care avea nevoie Biciușcă în evidențierea sforăitoare a virtuților sale comuniste. Explicația aceasta o găsim mai puțin într-un element sau altul al narațiunii (e remarcabilă ambiguitatea realizată de autor, cititorul fiind astfel solicitat să stabilească, mult timp, singur profilul moral al eroului), cît mai ales în final, cînd, ajuns la limita răbdării, Macedon îi povestește lui Vică ultimii ani ai vieții sale, ai vieții sufletești ascunsă cu îndărătnicie, cu mîndrie și cu durere pînă atunci. Povestea, de fapt un soliloc ordonat numai aparent în limitele confesiei, formează unul dintre cele mai reușite momente ale romanului, el depășind cu mult, prin coeficientul apreciabil de generalitate social-umană, conturele unui destin dramatic. Pînă la urmă, Macedon își va înlătura carapacea, și, datorită încrederii pe care i-o arată Vică,

intră în rîndul celor eliberați de resentimente și porniri brutale.

Geacără este pînă la un punct un personaj paralel cu Macedon, dar numai pînă la un punct întrucît, beneficiind de un fond mai simplu și mai echilibrat, găsește, fără prea mari sinuozități, mijlocul de-a rupe cu trecutul. Sînt relevabile numeroase pagini legate de acest personaj, dar mai ales acelea în care el ne apare sub o înfățișare de șmecher-bonom, ca „moralizator" al lui Macedon. Prinț, sau chiar Brandemburgii, îi seamănă destul de mult, aceștia fiind încă o confirmare a predicației lui D. R. Popescu pentru oamenii simpli dar inteligenți și cu bun simț. Mai ales clanul brandemburgilor se reține ca un pitoresc personaj colectiv. Din rîndul lor se detașează, ca o individualitate aparte, mezinul Gică. De el sînt legate cîteva dintre cele mai frumoase, mai „poematice" pagini ale romanului. Nu poate fi uitată scena din cîmp, cînd într-o lumină orbitoare, Gică aruncă, șăgalnic, pumni de grîu în obrazul Filimonei, sau aceea din final, unde, aceiași eroi, după o plimbare nocturnă printr-o piață inundată de rodul bogat al verii, se învîrtesc, transfigurați, cu tiribomba ce răspîndește în văzduh bucuria tonică a tinereții: „Aerul rece îi amețea. Stelele începuseră să se învîrtească pe cer și să se-amestece, să cadă spre pămînt și să urce iar. Becurile parcă se legaseră unul de altul într-un cerc cu lumină. [...] Omul în maieu începu să cînte la trompetă. Se îndepărta, se făcea mai mic, cădea parcă pe spate și iar se ridica. Trompeta sclipea, orbitor. Răsărise soarele. Pămîntul se învîrtea cu ei, cu piață cu tot, cu oraș cu tot. Toți oamenii se treziseră. Scaunele se învîrteau, omul cu maieu cînta la trompetă și totul în jur era numai lumină. Părea că înflorise tot pămîntul". Unde lirice s-au strecurat și în profilul Auricăi, personaj care deși nu apare în fața noastră (e prezent doar în unele relatări ale protagoniștilor) se reține cu autoritate. În roman, Aurica are rolul de a lumina, prin dragostea ei puternică, unul din momentele vieții lui Vică. Rolul a fost într-adevăr îndeplinit, însă regretăm că autorul l-a conceput cu exagerată parcimonie, că, dintr-o grabă, poate nu prea justificată, a retezat viața unei eroine (într-o scenă cam melodramatică) cu o prezență deosebit de vie.

Biciușcă se constituie și el numai din spusele altora, îndeosebi ale lui Macedon. (De altfel comentariile și mai ales amintita confesiune a acestuia — asemănătoare în unele privințe cu întinsul monolog interior al protagonistului din *Cordovanii* — aduc în fața cititorului tabloul specific al satului, cu colectivitatea sa aparent unitară, dar ascunzînd diverse gradații morale). Biciușcă este unul dintre aceia care au văzut în munca de partid mijlocul sigur de parvenire. Cîțiva ani, atunci cînd și rapoartele umflate erau apreciate uneori aprioric, el și-a văzut visul cu ochii. Și-a tăiat însă singur craca de sub picioare prin angajarea în afaceri veroase, și, mai ales, prin faptul că, urmîndu-și cu îndărătnicie „idealul", a călcat în picioare sufletele oamenilor. Pentru toate acestea a plătit cu viața. Cum se vede, sfîrșitul e brutal, el semnificînd, probabil, caracteristica unui destin. Autorul moral al dispariției lui Biciușcă e Luncan, micul proprietar de pe vremuri, cu manifestări de grandomanie, convertite apoi într-un adevărat mizantropism, pe măsură ce aspirațiile-i egoiste întîmpinau rezistența unei realități spirituale elevate pe care nu poate și nici nu vrea s-o înțeleagă.

Vara oltenilor conține o amplă figurație, la cei pomeniți deja putînd fi adăugați, pentru adevărul lor, Hiclerică, Speriosu sau Milionaru, niște foști dezmoșteniți ai vieții care dobîndesc, în contextul lumii noi, dimensiunea nobilă a demnității. Nu sînt lipsiți de note proprii nici Teodorescu sau Nestorică, dar mai ales Teofil Frumosu, un personaj bine făcut pe linia „aventurismului" economic și matrimonial. L-am lăsat la sfîrșit pe Vică, președintele, care domină narațiunea de la un cap la celălalt. Vică se definește singur în cîteva monologuri interioare, dar cititorul îl intuiește mai precis în comentariile ce i le dedică oamenii. Toate personajele, fără excepție, sînt legate într-un fel sau altul de el. Biciușcă, Luncan, Teofil Frumosu și un timp Macedon văd în președintele impartial doar un adversar ce trebuie doborît. Pentru Brandemburgi, Geacără, Prinț sau Hiclerică, el reprezintă însă omul loial, mai mult, un adevărat bastion care trebuie apărat, căderea acestuia echivalînd cu spulberarea cuceririlor lor în ordinea morală. Vică simbolizează așa dar *noul* în cel mai deplin sens al cuvîntului.

Primul volum din *Vara oltenilor* oferă o imagine veridică a satului contemporan. E un roman cu probleme (deci invită la meditație) care, fixîndu-și raza de observație asupra noilor realități spirituale, îmbogățește, aduce „la zi" unul dintre cele mai importante sectoare ale prozei noastre.

1964

SOMNUL PĂMÎNTULUI

Afirmînd că una dintre principalele trăsături ale prozei lui D. R. Popescu este lirismul — nu formulezi nicidecum o judecată inedită. Lucrul a fost spus încă la apariția *Fugii,* și toate volumele ulterioare ale scriitorului, inclusiv *Somnul pămîntului,* au justificat, și probabil vor justifica și de acum înainte, această judicioasă observație. O vor justifica pentru că scrisul în discuție, departe de a mima lirismul, este structural poetic. Popescu nu-și propune neapărat să fie liric, cum alții vor bunăoară să fie cu orice preț satirici sau să se obiectiveze. El nu caută, programatic, subiecte înnobilate de suflul generos al poeziei și, cu atît mai puțin, nici nu apelează la serviciile uneia și aceleiași formule artistice — fapt care ar duce inevitabil la manierism — numai din dorința de a-și evidenția „cu pregnanță" o anume caracteristică. Lirismul prozei sale ține de o viziune proprie, de un fel personal de a recepta realitatea, și nu doar de... subiectele generoase extrase din universul copilăriei sau cel adolescentin. E adevărat, în prezentul volum sînt destule piese închinate vîrstei nemature sau dragostei — unde lirismul e oricum implicit — dar poezia ce o respiră acestea nu rezidă nicidecum în afectivitatea apriorică a lanțului faptic, ci e țesută organic în structura personajelor. Eroii din *Somnul pămîntului,* evident acolo unde e cazul, nu-și concep viața decît înscrisă în limitele frumosului, ale purității, ale idealurilor înaripate, ale unor stări aparte — și faptul acesta trebuie bine înțeles. Facem o atare

subliniere deoarece, cum se știe, poezia nu o dată plutește oarecum în gol (mai ales dacă o scrutezi din unghiul restrictiv al finalității imediate) fără ca prin aceasta să fie neapărat și gratuită. Mai la obiect: cînd „Beethoven“ din *Mări sub pustiuri* — o povestire reprezentativă în ordinea discuției noastre — sfîrșește absurd, nemotivat în ceea ce privește acțiunea consipirativă care e pusă pe seama sa — nu trebuie să ne scandalizăm și să acuzăm autorul de vicierea mersului firesc al evenimentelor. Să reținem în primul rînd că a fost respectată logica interioară a personajului, dominanta sa afectivă. Căci dacă accepți, și e imposibil să nu accepți, că bucata merge pe sugestie și simbol (ceasornicele protagoniștilor *cosesc* timpul în același ritm, bluza Ioanei poartă la un moment dat amprenta unei flori de sînge, cîntecele copiilor din curte întruchipează un fel de cor antic prevestitor de moarte etc.), atunci trebuie să accepți finalul ca un moment organic, ca un punct terminus firesc al acestui poem închinat ultimelor ore din existența unui tînăr îndrăgostit de viață. „Beethoven“ știe că va muri și povestirea nici nu-și propune altceva decît să imagineze o moarte liniștită, împăcată. Mai are importanță în ce mod și cînd moare eroul? N-ar fi oare necesar ca înainte de a pretinde obiectivare, să încercăm a detecta intenția autorului și, în fond, semnificația prozei discutate? Aprecieri întrucîtva asemănătoare pot fi formulate și despre mai vechea schiță a lui Eugen Barbu, *Pe ploaie*. Și aici e vorba, la urma urmei, doar despre moarte, despre o moarte absurdă, inutilă. Însă și această bucată a fost rău înțeleasă și autorul a fost acuzat, pe nedrept, că mizează pe o falsă spectaculozitate.

Remarcînd poezia endemică a personajelor lui Popescu, dobîndești implicit cheia povestirilor. Astfel *Somnul pămîntului*, *Mireasa din iulie* și *Soldatul necunoscut* ni se înfățișează ca inspirate compoziții alegorice. Mînzul alb din bucata ce dă titlul volumului aduce, prin apariția sa de vis, odihna și curățenia mult dorite de combatanții răpuși de oboseală; iar risipa de flori din ultimele două are darul să învăluie în lumină petrecerea spre neființă a unor vieți nevinovate. *Somnul pămîntului* oferă multe alte asemenea exemple, dar pentru moment ne oprim

aici și facem loc unei chestiuni, să-i zicem, „teoretice“: poate fi acceptată, în contextul literaturii noastre și, în definitiv, al literaturii universale contemporane, o proză care utilizează, dacă nu exclusiv, oricum în cele mai dese cazuri, numai virtuțile simbolului, ale sugestiei, ale stărilor inefabile — în fine ale limbajului metaforic? După ceea ce am spus pînă acum, după exemplele reușite (credem noi) extrase din volum — întrebarea pare desigur lipsită de sens. Așa ar fi dacă într-o intervenție fulminantă (*Contemporanul*, nr. 40), Marin Preda, ridicîndu-se pe bună dreptate împotriva „făcătorilor de cuvinte“, n-ar fi aruncat la coș toată literatura străbătută de fiorul poeziei. Bineînțeles, autorul *Moromeților* îl scoate din cauză pe Mihail Sadoveanu, ținta sa fiind doar proza lirică din zilele noastre, pe care o taxează nici mai mult nici mai puțin decît neopășunistă. De unde atîta furie? De ce adică scriitori unanim apreciați, cum ar fi Eugen Barbu, D. R. Popescu, Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu, Vasile Rebreanu (căci cam aceștia scriu proză lirică) sînt deodată înscriși sub o etichetă blamantă? Pentru că, ne spune Marin Preda mai direct, mai indirect, autorii sus numiți nu fac analiză, nu practică proza obiectivă și, ca atare, n-au dat nici o „istorie [...] cu adevărat bună“ „din care să se vadă prin ce a trecut sau trece poporul nostru și ce a înfăptuit. Rămînem interziși! Cum, *Groapa* nu-i spune nimic lui Marin Preda, *Mistreții erau blînzi* e lipsită chiar de orice problematică, toate cărțile celorlalți trei scriitori n-au nici o virtute, se rezumă numai la fraze frumoase, dar lipsite de conținut? E greu de crezut așa ceva, în primul rînd pentru că acceptînd un asemenea punct de vedere „critic“, ar însemna că proza contemporană e ilustrată doar de *Moromeții*, indiscutabil cel mai bun roman, și de cărțile lui Titus Popovici și N. Velea, singurii autori citați de bine în articol. Dar, în sfîrșit, aceasta este o părere personală și trebuie luată așa cum e. Ceea ce ne-a surprins însă cu adevărat e alt aspect, și anume faptul că pentru Marin Preda proza adevărată, capabilă a dezbate o problematică autentică, e numai cea analitică. Categoric, o asemenea opinie nu ne poate mulțumi, și, cel puțin principial, e susceptibilă de unele

corecturi. Vom aminti înainte de toate că orice literatură valoroasă și din orice timp se caracterizează printr-o evidentă varietate stilistică, metodologică. Și probabil interesul pe care îl stîrnește rezidă tocmai într-o astfel de varietate. Proza noastră dintre cele două războaie, ca să dăm un exemplu, prezintă direcția Rebreanu, dar și direcția Sadoveanu, cu care autorul articolului e de acord. N-ar fi oare mai pauper peisajul prozei noastre din trecut dacă ar lipsi o carte cum e *Hanu Ancuței?* Și, revenind la chestiune: creatorul *Baltagului* și al celorlalte vreo sută de cărți ale sale, reține atenția numai prin fraza sa frumoasă, sau, iar planurile nu pot fi separate, și printr-o adevărată problematică umană? Lucrurile ni se par prea limpezi pentru ca, în afara unui răspuns pozitiv, să mai dăm și exemple. De ce să aruncăm atunci anatema asupra unei „formule" artistice, care e la fel de contemporană, de modernă ca oricare alta — rezultatele găsindu-se întotdeauna într-un raport direct proporțional cu talentul investit în abordarea lor? Că lirismul n-a devenit încă anacronic și că poate fi utilizat cu folos în explorarea tainelor mai noi și dintotdeauna ale omului, ne-o dovedește, între altele, valoroasa dramaturgie americană contemporană. Fără poezia lor intensă, piese ca *Vedere de pe pod, Doi într-un balansoar* sau *Luna dezmoșteniților,* ca să le cităm numai pe acestea, și-ar pierde mult din strălucire, ar fi chiar de neconceput. Cu visele și simbolurile care le dau viață, cu stările stranii ale personajelor — revelate întotdeauna poetic — sînt, dincolo de valoarea lor artistică, admirabile documente despre o anume umanitate.

Să fim „clemenți" deci cu proza lirică, evident cu proza lirică de calitate, nu cu aceea a „făcătorilor de cuvinte", și să . . . concedem că nu e mai puțin potrivită decît proza analitică în „portretizarea" omului contemporan. Și mai ales, să nu ignorăm faptul că, așa cum spunea Lucian Blaga, „În punctele tangențiale cu artistul, materia dobîndește, în toate artele, o secretă funcție metaforică" *(Trilogia culturii).* Să nu uităm că lirismul în proză nu înseamnă numaidecît calofilie (aceasta, într-adevăr, e lipsită de valoare), ci că e un mijloc extrem de suplu, care, utilizat cu pondere, poate produce o artă autentică.

Cel ce urmărește confirmarea „tezelor“ de mai sus, nu e obligat să invoce doar modele îndepărtate. E suficient să se refere la cîteva din compunerile volumului care ne-au prilejuit paranteza teoretică, însă cu precădere la *Dor*, o nuvelă întru totul remarcabilă, adevărată piesă antologică. Chiar și amatorii de acțiune în cel mai propriu sens al cuvîntului pot găsi aici reale satisfacții, întrucît firul narativ e condus cu o surprinzătoare dexteritate. Acțiunea urcă, are momente lineare, uneori coboară, dar, reluată, dobîndește întotdeauna un nivel sporit de intensitate. Suspens-ul, atît de frecvent în cinematografie, e utilizat cu pricepere, așa încît, pînă la urmă, ai impresia că te găsești în fața unui roman de aventuri. Este însă numai o impresie, asemănătoare în genere cu aceea care ți se impune în urma lecturii cărților lui Graham Greene. Sub înveliș, sub scoarța derutantă a subiectului se ascunde multă viață, se ascunde o întreagă lume ce e legată prin ițe multiple și de loc simple. Personajele din *Dor* sînt văzute atît de complex încît sparg tiparul, își ies din piele și apar, așa cum trebuie să apară într-o carte adevărată, sub forma unor emoționante cazuri umane. Pe popa Motocicletă, de pildă, ești tentat să-l consideri mult timp, probabil unii păstrează această convingere și în final, ca un chefliu ridicol, un ratat oarecare. Personajul, caraghios cel mai adesea, trăiește însă o veritabilă dramă ce rezidă în conștiința căderii sale. Luciditatea lui, faptul că își consumă viața cu nulități, care, o știe foarte bine, nu-l iau niciodată în serios — îl fac condamnabil, dar îi și împrumută, într-un fel, un aer omenesc. Să fim bine înțeleși: remarcînd acest caz nu ne referim doar la redresarea întrezărită a lui Motocicletă, ci, mai ales, la volumul de adevăr țesut în întreaga sa „evoluție“. Ne referim la pătrunderea cu care a fost „detaliată“ o existență, la microscopul „comprehensiv“ sub care au fost așezați și ceilalți protagoniști: Dumitru, Rina, Milu, Lena. Ultimii doi formează cuplul de întotdeauna al îndrăgostiților, cu mențiunea că Milu este de astă dată o moluscă, dar, surprinzător, și un criminal mînat de alții sau de propriile răbufniri. E greu să analizezi acest duet, precum dificilă e și discuția monografică a Rinei sau a lui Dumitru, deoarece împreună constituie o impresio-

nantă unitate, pusă în mișcare de un puternic impuls pasional. Evident, mobilul interior prezintă diverse fațete. În timp ce la Dumitru (personaj care, asemenea lui Biciușcă din *Vara oltenilor*, nu apare totuși, în fața noastră) dragostea e de mult potolită și acționează numai în sensul unui echilibru moral, la Rina iubirea arde în vîlvătăi, transformînd în scrum buna cuviință, sentimentul matern. Pînă la un punct, Lena îi seamănă și curios, deși nu respectă clasicile comandamente etice (își urăște tatăl) — întrunește totuși adeziunea noastră. Dar, cum lăsam să se înțeleagă, o discuție pe personaje e inutilă. În centru, autoritară și dominantă, se găsește iubirea care îmbracă uneori forma elementară a devorării carnale, care urcă oamenii în sfere eterate, dar care îi și prăbușește în genunea pustiului sufletesc, sau, mai grav, le nimicește condiția umană. Toți eroii trec prin aceste ipostaze, și autorul trebuie desigur apreciat pentru fericitul „trouvaille" care-i permite a lumina, cu un singur reflector, caractere diferențiate. Trouvaille-ul se numește aici intuiția vieții și încorporarea ei într-o remarcabilă artă a compoziției. Căci dacă acțiunea, de exemplu, ne ține încordată atenția, aceasta nu se datorește numai subiectului captivant (în *Dor* se caută un asasin), ci mai ales modului gradat în care sînt dezvăluite dominantele personajelor. Popa Motocicletă, Lena, Milu, Dumitru, Rina apar în fața noastră sub cu totul alte chipuri decît cele reale. Pe parcurs, unii înregistrează autentice redresări spirituale — fără să dobîndească ceea ce se numește fericire, alții pierd orice atribut omenesc. Ajunși la acest punct, am putea spune că *Dor*, este, în fond, o nuvelă tragică. Cu toate acestea, impresia finală nu este depresivă, întrucît *lirismul*, atît de blamat de unii, a funcționat ireproșabil în direcția tonică de afirmare a nobleții sufletești. Poezia se confundă, fericit, cu o optică generoasă, cu însuși felul de a fi al Lenei, personaj de rară viabilitate, prin care este definită o apreciabilă „felie" de viață. Într-un cuvînt, lirismul se numește aici onestitate, ideal, dorință de a trăi cu adevărat, se numește respingerea urîtului și a compromisurilor morale. Să-l mai hulim atunci? Nu se cade, dimpotrivă, să-l apreciem, mai ales dacă a prilejuit o nuvelă cum este *Dor*?

Notînd că *Niculaie* atestă încă o dată înțelegerea deosebită a scriitorului pentru universul infantil, că *Cireșul cu clopoței* și *Cercuri de copac* învederează interesul cu care creatorul lui Fănică înregistrează momentele caracteristice, social-morale, din lumea satului de azi, punem punct succintelor noastre însemnări pe marginea culegerii de nuvele *Somnul pămîntului*, o culegere remarcabilă, în stare să contureze personalitatea lui D. R. Popescu.

1965

Fănuş Neagu

CANTONUL PĂRĂSIT

În *Cantonul părăsit*, Fănuş Neagu ne apare ... în mărime naturală. Sînt adunate aci toate bucăţile sale reprezentative, aşa încît istoricii literari sau cei care vor să-şi facă o părere „rotundă" asupra tînărului prozator pot considera volumul ca unică bază, fără să mai consulte culegerile anterioare: *Ningea în Bărăgan, Somnul de la amiază* şi *Dincolo de nisipuri*. Antologia aceasta oferă apoi posibilitatea (ivită în genere numai ocazional, şi, ca atare, fără urmări prea fericite) de a confrunta opera unui autor cu opinia critică. Mai precis, sîntem în situaţia cînd după ce am tot vorbit de talentul lui Fănuş Neagu în articolele consacrate celor mai buni tineri prozatori sau pe la diversele „mese rotunde" organizate cu mai mult sau mai puţin succes, sîntem, zicem, în situaţia cînd avem şansa să ne verificăm valabilitatea judecăţilor emise pînă acum. Şi mai precis: citind *Cantonul părăsit*, semnează oare criticii, încă o dată, părerile lor mai mult decît favorabile despre proza lui Fănuş Neagu? În ce ne priveşte răspundem categoric, afirmativ. Autorul povestirii *Drum întins* ne pare un prozator dotat, cu un „ochi" pătrunzător, în stare să detecteze culorile pînă la nuanţele lor infinitezimale, cu o „ureche" capabilă să înregistreze sonurile proprii, şi, peste toate acestea, cu o vie inteligenţă artistică, dar mai ales, cu o personală formulă de narare care îl particularizează în cadrul generaţiei sale scriitoriceşti. Fănuş Neagu cucereşte prin viziunea sa romantică şi adolescentină, care nu e străină desigur de unele elemente similare din opera lui Sadoveanu şi Panait Istrati, dar care aparţine, în principal, omului tu-

multuos apărut în niște locuri și-ntr-un climat afectiv unde legendele și miturile străvechi, poveștile cu haiduci imbatabili și femei cu ochii ca noaptea și-au păstrat, peste timp, fascinația primară. E un romantism deplin, care se verifică, dincolo de modul... romantic cum sînt reconstituite întîmplările și imaginate personajele, atît prin fondul „istoric" al relatărilor, cît, îndeosebi, prin poetizarea, de bună calitate, a expresiei. Trebuie precizat, în legătură cu acest din urmă aspect, că prozatorul mizează premeditat pe fraza frumoasă. Și rezultatele sînt dintre cele mai bune, deoarece intenția de a scoate efecte și într-o asemenea ordine e slujită din plin, nu numai de talentul de a „potrivi" cuvintele ci, așa cum spuneam, și de priceperea de a discerne, de a înregistra notele firești. În *Lișca*, bunăoară, întîlnim următorul portret: „Lișca avea atunci nouăsprezece ani, era înaltă, subțire, cu ochii mari, înfrigurați de patima tinereții, cu părul lung, întunecat, cu sînii mici tresăltînd ațîțător, în mers și cu gura roșie ca o tăietură de cuțit pe chipul măsliniu, umbrit de niște sprîncene groase ce se îmbinau ca un spic negru la rădăcina nasului". Portretul, oricum, e frumos, în sine. Dar în povestire el are un rol fundamental, artistic. În primul rînd, Lișca, fata de țigan, apare astfel ochilor înfierbîntați ai unui copil în pragul adolescenței. Copilul o urmărește peste tot, îi contemplă, transportat, mersul unduios, o privește lacom ori de cîte ori aceasta se simte singură. În al doilea rînd, în pofida fondului mitic, povestirea are o precisă finalitate realistă. Căci Lișca, cea care dă cu bobii și în cărți prin curțile țăranilor, care pune ciurul în mișcare prin „farmece" și liniștește astfel femeile cu bărbații plecați pe front, nu face decît să-și cîștige existența. Este o victimă a războiului, și ideea aceasta apare cu limpezime la sfîrșit, cînd, întoarsă de pe front unde își căutase, disperată bărbatul „nu mai era Lișca pe care o știam noi, ci o umbră a ei". Contingențe cu o realitate precis controlabilă pot fi găsite în majoritatea bucăților cu tentă romantico-folclorică. Așa în *Drăgaica*, așa în *Cocoșul roșu*, în *Ningea în Bărăgan*, în *Somnul de la amiază*, în *Salcia neagră* și în *Moștenirea*. Să nu ne lăsăm însă furați de asemenea elemente, altfel spus, să nu căutăm cu obstinație, după norme sociologice, evi-

dente țeluri realiste. Am comite o eroare, n-am ține seama de faptul că scriind, de pildă, *Drăgaica*, povestire subintitulată „farsă pe un motiv țărănesc", Fănuș Neagu a căutat, înainte de toate, să reînvie, în cadrele realității contemporane, un obicei, o tradiție dintr-o anumită parte a țării. După cum *Cocoșul roșu*, schiță pornită de asemenea de la fapte distincte, nu este altceva decît îmbinarea unei triste povești de dragoste cu un crîncen motiv al răzbunării. Romantismul răzbate puternic în *Fîntîna*, proză care altă dată ni s-a părut romanțioasă, sămănătoristă chiar. Recitind-o, ne-am dat seama că ea conține cîteva dintre cele mai bune note ale scriitorului. În fond, nu e mai gratuită decît unele dintre povestirile romantice ale lui Sadoveanu, care ne-au încîntat și continuă să ne încînte. Scarlet Cahul e bărbatul răspus de iubire, iar Iana, ipohimenul fatal, îmbinarea fascinantă de asprime și tulburătoare feminitate. Dacă adăugăm că odiseia lui Scarlet Cahul se profilează pe o viață dedicată descoperirii de apă neîncepută — avem, în mare, coordonatele unui basm ad hoc, care, credem, trebuie luat ca atare. Nu are deci nici un rost să-i ceri prozatorului să renunțe la trăsătura „imaginativă" și s-o dea pe proza obiectivă. Important e că piesele amintite se caracterizează, în deplină concordanță cu intenția autorului și universul abordat, prin generozitate și remarcabilă ținută artistică.

Nu e mai puțin adevărat că bucățile ce pornesc de la fapte concrete, cu reflexe în realitatea imediată, par mai izbutite, mai reprezentative pentru talentul lui Fănuș Neagu. Fără să încercăm a stabili cu precizie care dintre povestirile autorului reprezintă vîrful valoric, afirmăm doar că impresia semnalată mai sus se revendică în mare măsură de la o anume preferință literară, de fapt de la o anume trăsătură a prozei moderne, și anume de la obiectivare. În narațiuni cum sînt *Dincolo de nisipuri*, *Păpușa*, *Strigătul*, *În văpaia lunii* sau *Drum întins* nu mai e vorba, pe de o parte, de „clasica" recuzită romantică sau de prelucrarea programatică a eposului popular, iar, pe de alta, materialul e tratat cu sobrietate, cu relativă detașare, adică ... obiectivare. Ceea ce nu înseamnă însă că Fănuș Neagu ne apare într-o altă ipostază. El își păstrează, în fond, pecetea sa, atît în ceea ce privește caracterul eroi-

lor (Ene Lelea, Suşteru sînt nişte tumultuoşi), cît şi în ordinea expresiei, rămasă, în continuare, foarte îngrijită, uneori de-a dreptul poetică. E de adăugat că limbajul, atrăgător în întreaga carte, dobîndeşte în bucăţile amintite valenţe noi, între care sugestia, menită a lumina figuraţia umană, e poate cea mai importantă. Grăitoare este, de exemplu, schiţa *Dincolo de nisipuri*. Cel ce ţine neapărat s-o povestească, o poate şi povesti, întrucît există un erou şi un rudiment de acţiune. Pe lîngă firul narativ, bine condus, ceea ce atrage atenţia e însă capacitatea evidentă a autorului de a crea cu multă forţă de sugestie o anume atmosferă, în situaţia dată, atmosfera terifiantă a secetei din vara anului 1946. Sub povara nemiloasă a soarelui, satul agonizează, oameni şi animale, tot ceea ce a avut cîndva viaţă cade într-o amorţeală vecină cu moartea: „Suşteru coti încet după colţul gardului şi coborî la rîu. Se opri la şanţurile prin care altădată venea apă în grădina lui de zarzavat. Erau goale. Malul de pe fundul lui se uscase, crăpase. Albia rîului se întindea în sus ca o omidă cenuşie. Nisipul şi petele galbene de lut pietrificat luceau pustii în soare. Rădăcini putrede atîrnau de peretele malului dinspre sat. Dincolo, pe izlaz, aliorul se încolăcea de căldură. Pe un muşuroi de ţărînă, alături de o tufă neagră de mărăcini, ţistuia un hîrciog". Suşteru îşi umple pipa cu cîteva buruieni uscate, iar undeva o femeie adună baligă ca să-şi lipească prispa casei. Seceta a adus o sărăcie îngrozitoare. La un moment dat, oamenii prind viaţă: un călăreţ sosit în goană, anunţă că a plouat la munte şi că gîrla se prăbuşeşte în bulboane spre sat. Toţi încep să se agite, bărbaţii cară, prin nisipul arzător, bărcile spre rîu, femeile adună bolovanii pentru spălat, un moşneag îşi întinde cîrligele de pescuit de-a lungul albiei încremenite şi apoi aşteaptă în linişte apa. Noaptea îi găseşte însă în aceeaşi aşteptare încordată. Apa n-a venit. Ei nu vor să creadă că n-a plouat şi pornesc călări în susul rîului, convinşi fiind că morarii le-au oprit apa. Dar la fiecare moară întîlnesc aceeaşi privelişte dezolantă: jghiaburile sînt pline de nisip. Pe rînd, călăreţii se întorc în sat. Numai Suşteru îşi continuă drumul cu îndărătnicia: „Simţea mereu în faţă răcoarea valurilor".

Puterea sugestivă a acestei narațiuni de numai cîteva pagini, a densei atmosfere pe care o degajă constă în priceperea deosebită a autorului de a creia, prin „derivație" (*Dincolo de nisipuri* e în fond, un tablou), o anume stare psihologică. Fapt și mai evident în *Păpușa*, una dintre cele mai bune bucăți ale volumului, cu adevărat reprezentativă prin conciziune și semnificații etice. Ceea ce se reține cu precădere, aici, este strînsa corespondență a elementelor descriptive cu stările sufletești ale eroului. Un peisaj de iarnă: „Zările căzute fumegau, gerul, care arsese în draci o săptămînă, se subțiase, și în cîmpia încremenită sub un strat de zăpadă, gros de două palme, se deșteptă vîntul de februarie, scheunînd. Prin scîrțîitul ca de sacîz al tălpicelor, Ene Lelea auzea troznetul sec al buruienilor rămase încă în picioare pe răzoarele din linia cu vii și foșnetul stufului, aspru, încîlcit. Înainte, către sat, cerul deschidea un ochi mic și inexpresiv, ca de pește fiert, sub care se mișca înscriind cearcăn de funingine, un cîrd de ciori". Asprimea acestui decor, realizat prin imagini dure, atrage de la început atenția asupra protagonistului, ne face să-l privim, fără să-l cunoaștem încă, dintr-o perspectivă întunecată. Și dezvăluirea treptată a faptelor confirmă presupunerea noastră, Ene Lelea este un om întunecat, cu o zdruncinată viață afectivă. La numai cîteva luni după căsătorie, Gia l-a părăsit pentru Bigu, responsabilul cooperativei. Acum, în această noapte geroasă, el se întoarce în sat, după o absență de trei zile. Dă bice cailor, dar și-aduce aminte că n-are de ce să se grăbească. Casa e pustie, singura imagine plăcută e doar păpușa uitată de Gia. Și drumul continuă monoton. Amărăciunea i se transformă însă într-o furie fără margini, căci, trecînd pe lîngă locul de pescuit, aude cîntecul vesel al lui Bigu. Desigur, Bigu, care i-a furat nevasta, a venit cu țuică de la cooperativă și vrea „să se-ndulcească la pești": „Toate cîte fuseseră gata să răbufnească în el — silă, durere, revoltă — se rînduiau, se așezau la dospit, ca să izbucnească mai tîrziu, nimicitoare". Condus de gîndul unei răzbunări cumplite, începe ancheta. Află însă cu stupoare că, în lipsa lui, Bigu a fost dat afară de la cooperativă și acum e în brigada de pescuit. Ajuns acasă, dă să urce cele două trepte,

dar rămîne năucit; atîrnată de uşciorul uşii, „păpuşa îl privea cu ochii Giei — albaştri, lunguieţi, batjocoritori, cu pleoapa grea".

— Ce-ţi închipui? întreabă Ene Lelea, înfiorat. Ce-ţi închipui? strigă el încăodată şi orbit de mînie, începu s-o croiască cu biciul. N-am pus eu să-l dea pe Bigu afară!

Obosit, zvîrli biciul şi plecă la preşedintele cooperativei. Pe obraji i se lipiseră fire de rumeguş din păpuşa ruptă". Finalul, impecabil construit prin utilizarea unui simbol, degajă un profund umanism.

Ene Lelea mai apare în două frumoase proze: *Strigătul* şi *În văpaia lunii*. Ca şi în *Păpuşa*, Fănuş Neagu îşi îndreaptă atenţia asupra elaborărilor interioare ale eroului, ce înregistrează o lentă, dar certă redresare sentimentală. În *Strigătul* e stăpînit încă de amintirea Giei. De aceea gîndurile îi zboară uneori năvalnic şi nu-şi poate stăpîni un ciudat strigăt interior. El o va uita însă şi, odată cu înviorarea naturii, cu primele semne tainice ale primăverii, sufletul i se deschide. E vorba de *În văpaia lunii*, unde prozatorul realizează o absendantă impresie a vieţii.

Recent, un cunoscut critic nu se arăta prea încîntat de tripticul închinat lui Ene Lelea şi-l încadra sub semnul unor etichete blamante: artificiozitate, sentimentalism. Susţinînd aşa ceva, ignori însă caracteristica prozei în discuţie, ajungi să reproşezi scriitorului tocmai elementele pe care mizează în primul rînd: viziunea înaripată, poetizarea stărilor afective. Ajungi să pui la index însăşi factura romantică a naraţiunilor. Credem că asemenea rezerve sînt neavenite atîta vreme cît nu pornesc de la cusururi reale ci îşi găsesc sursa în oarecari preferinţe. Căci cronicarul în cauză e nemulţumit şi de *Lişca* sau *Drăgaica*, în schimb apreciază, între altele, *Cocoşul roşu*, tot o povestire romantică, unde, pot fi întîlnite însă, ni se spune, precise note sociale. Deci ceea ce l-a supărat n-a fost romantismul, ci slaba contingenţă a povestirilor cu... socialul. În treacăt fie zis, Ene Lelea nu ni s-a părut de loc exterior, bucăţile în care apare avînd o serioasă bază etico-socială, dar ţinută, oarecum, în subsidiar. *Păpuşa*, de pildă, lipsită de o concluzie făţişă, comunică o idee de mare

frumusețe. Și anume, superioritatea morală pe care o incumbă victoria timpului nostru.

Ca și altă dată, foarte bună ni s-a părut, și acum, povestirea *Drum întins*. Captează îndeosebi darul de a descifra o psihologie întortochiată, discreția, dar, totodată, limpezimea cu care e relevată mijirea unei conștiințe. Convingător, emoționant e arătat, de asemenea, marasmul lui Horia Vadu. Scos nouă ani din viață, el ajunge, la un moment dat, în pragul morții, dar nu se înspăimîntă, întrucît, alergînd disperat spre tufele înmiresmate de smeură, dispărute într-un uriaș lac de acumulare, retrăiește astfel singurele amintiri plăcute ale vieții. De reținut că autorul reușește să comunice asemenea idei în limitele unei proze unde urmărește, să zicem obiectivat, comportamentul eroului. Nu e aici nici analiză, nici romantism, ceea ce dovedește că avem de a face cu o mare diversitate de posiblități și mijloace artistice, cu tendința vădită a tînărului prozator de a-și îmbogăți o personalitate, categoric afirmată încă în primul său volum, *Ningea în Bărăgan*.

Tot ca și altă dată, nu ne-a prea plăcut însă *O sută de nopți*, îmbinare neorganică de insignifiante notații sociale, morale, etnografice și mondene amoruri neîmpărtășite. Cam la fel e și *Cantonul părăsit*, unde cavalcadele nocturne, melodramele și elementele de viață contemporană, acestea din urmă văzute destul de tezist, nu alcătuiesc un ansamblu credibil. Cît despre *Puntea*, aceasta este de-a dreptul slabă. *Tutunul*, și *Descoperind rîul* sînt bucăți „corecte", variațiuni, prea puțin personale, pe teme arhicunoscute. Unele note umoristice în *Om rău*, narațiune, de altfel, gratuită.

1965

Ştefan Bănulescu

IARNA BĂRBAŢILOR

Proza lui Ştefan Bănulescu surprinde în cel mai înalt grad. Niciuna din paginile anterioare volumului *Iarna bărbaţilor* nu învedera un prozator atît de stăpîn pe scrisul său, nu conţinea „argumente" în stare să prefigureze o literatură care să impună un nume. Notăm aceste fraze cu deplina conştiinţă a timbrului lor elogios şi nu vedem nici un motiv pentru a ne exprima altfel. Din nefericire, aprecieri similare s-au formulat destul de des. Sînt critici care au o adevărată manie în a descoperi pagini de mare artă acolo unde de fapt nu e decît obişnuită mediocritate, critici care, dorind cu orice preţ să lanseze scriitori, nu economisesc parfumurile îmbătătoare. Unii dintre aceştia şi-au dus la bun sfîrşit sarcina asumată, adică au „impus" poeţi sau prozatori şi au făcut chiar şcoală în rîndul unor cronicari şi recenzenţi mai slabi de înger. Nu dăm nici un nume, deoarece ştim în genere cu toţii cam despre ce creatori şi critici este vorba. Că asemenea idealuri estetice nu sînt de natură să aducă servicii literaturii — o va dovedi cu prisosinţă timpul. Şi dată fiind scînteia cam anemică a operelor în cauză, credem că nu va trebui să aşteptăm prea mult.

Să nu umbrim însă cronica dedicată lui Bănulescu prin consideraţii . . . generale, care-şi au mai degrabă locul într-un articol polemic, şi să încercăm să stabilim în ce constă tenta surprinzătoare a volumului. Ca aproape niciodată, criticii s-au adunat în jurul unei justificate mese rotunde şi cu entuziasm nestăvilit au comentat cartea tînărului scriitor din cele mai neaşteptate unghiuri.

S-au făcut observații interesante, nuanțate, s-au stabilit filiații din diferite opere ale unor iluștri prozatori. Observațiile, demne de reținut, ne-au făcut însă impresia că sînt emise de pe platforme întrucîtva restrictive, uneori poate chiar formaliste. Nu poate fi contestat desigur că în *Mistreții erau blînzi* se observă capacitatea de a imagina, cu penetrantă forță sugestivă, mari spații acvatice sau că *Dropia* aduce o viziune a cîmpiei infinite. Elementele acestea sînt reale în povestirile amintite. Dar a pedala numai pe reliefarea lor înseamnă să procedăm ca unii, nu prea puțini, comentatori de poezie care după ce remarcă o parabolă (ah, și acest termen a fost uzitat în cazul lui Bănulescu), o imagine mai deosebită etc. își încheie mulțumiți comentariile. De asemenea, este probabil insuficient să spui că povestirile au un vizibil filon liric (l-am recunoscut și noi), că investighează o lume alienată (observația e vehiculată cu o frecvență puțin încurajatoare), desprinsă de istorie, și că, prin urmare, se înrudesc cu opera lui Sadoveanu, sau, dimpotrivă, cu aceea a coloriștilor munteni. Repetăm, sînt interesante asemenea observații, dar, iar repetăm, ele nu par a viza tocmai fondul lucrărilor. Așa că . . . înțelegem pe deplin atitudinea polemică a lui Al. Oprea și ne raliem acesteia. După atîta critică „subțire“ sîntem adică și noi tentați să afirmăm că idealul prozatorului este acela al unui scriitor contemporan și că piesele sale pornesc de la elemente reale. Parabola, alegoria (vezi teza despre „noua“ arcă a lui Noe; noua arcă a lui Noe, cum va fi fost oare prima?), lirismul, miturile etc. sînt doar pîrghii ce au menirea să sugereze atmosfera îndeobște stranie, corespunzătoare unor imagini umane stranii, de loc alienate, de loc în afara istoriei. Argumentîndu-și opinia, Al. Oprea nota cîteva date ale realității indubitabile. Le consemnăm și noi și le augmentăm chiar numărul pentru a putea „desprinde“ apoi „concluziile“. Nu ne-am dat seama dacă umilul Condrat urmează să plece pe front, dar e limpede că odiseia lui se petrece în timpul celei de a două conflagrații mondiale. Diaconul Ichim ne dă de altfel o idee precisă despre timpul și locul „acțiunii“: „În iarna asta păsările polare n-au mai venit în Delta noastră, cum obișnuiau să vină în vreme de pace să-și petreacă vacanța

la mare. Nu mai au pe unde zbura de la Pol pînă aici. Cerul e ocupat. Bătaia ghiulelelor e lungă. E aproape început de martie — și (...) cocorii n-au să mai vină de la sud în primăvara asta. Peste Grecia și Italia cîte păsări au să poată trece? Romel e în Africa". Poeticul, arhaicul drum „la dropie" îl străbat oamenii Bărăganului cam la zece ani după bătălia de la Mărășești. Întîmplările lui Tobol nu reprezintă altceva decît peregrinările unui dezertor de pe front. În *Vară și viscol* se spune limpede despre ce front e vorba, și nu trebuie să uităm acest fapt, chiar dacă povestirea debutează printr-o scenă desprinsă parcă din evenimentele nebuloase ale migrațiunii popoarelor, scenă circumscrisă de altfel și ea unui timp istoric precis (războiul din 1918). *Satul de lut*, *Gaudeamus* și *Masa cu oglinzi* conțin tipuri cu distinctă identitate socială, iar cît privește „decorul", acesta e desenat în contururi atît de clare încît e exclusă orice nedumerire. Iată deci elemente care ar trebui să ne facă circumspecți atunci cînd sîntem tentați să-l confundăm pe Condrat cu alesul lui Dumnezeu, sau cînd, fascinați de mituri, aruncați în nesfîrșitul cîmpiei, avem impresia că ni se dezvăluie o lume nu prea definită. Totuși, nu se poate ignora caracterul vag, mai mult sau mai puțin estompat al „faptelor" ce au fost încorporate narațiunii. Dimpotrivă, se cuvine a fi subliniat cu hotărîre întrucît aici apare una din trăsăturile principale ale prozei în discuție. Ne contrazicem? Credem că nu, și iată de ce. Estomparea contururilor, în cazul de față, reprezintă nu o ieșire din contingent, nu o înfrîngere a istoriei ci o modalitate epică, o rafinată modalitate epică ce se revendică, am zice, de la tehnica picturală a clarobscurului. Departe de a dizolva realitatea, prozatorul o are permanent în vedere. Dacă apare așa cum apare, aceasta se datorește unei conștiente, premeditate rarefieri, în sensul că nu au fost reținute decît elementele definitorii. Ștefan Bănulescu manifestă o veritabilă repulsie față de unele venerabile precepte cum ar fi „a oglindi", a „explica", și altele asemănătoare. El nu arată aproape nimic explicit întrucît mizează mult pe imaginația cititorului. Meditația celui care îi deapănă paginile este o componență a artei sale. Cam așa se întîmplă și în scrierile unor autori de „ultima oră" (Malraux, Camus, mult

discutatul Kafka etc.). La noi, Eugen Barbu practică și el o astfel de proză (amintim numai subtitlul studiu moral-spiritual care se chiamă *Patru pești*) și a încercat s-o și definească atunci, cînd spunea că prozatorul modern nu trebuie să arate, să explice totul. Clarobscur modern, de concepție deci, care poate fi detectat, ca atare, de la felul cum sînt „transfigurate" unele elemente fabulatorii concrete, pînă la viziunea de ansamblu asupra povestirii. Pentru a ilustra treapta inițială a acestei tehnici, să trecem împreună în revistă două momente din „acțiunea" *Satului de lut*. Protagonistul parcurge un drum neobișnuit între un canton de cale ferată și un sat unde urma să găsească pe cineva care să-i dea informații despre regimentul 14, dispărut aproape în întregime. În plin cîmp este surpins de avioanele americane. Ne-am fi așteptat, în continuare, să ni se facă o descriere detailată a catastrofei. Nu auzim însă explozii infernale, nu vedem copaci dezrădăcinați, nu suntem îngropați sub pămînt, nici măcar nu se notează reacțiile organice ale eroului. Condus de o fină intuiție, prozatorul consideră suficient să schițeze tabloul încremenit al viitoarelor victime, după care îi dă cuvîntul personajului: „N-am știut ce-au făcut avioanele lovite, în cădere, cu încărcătura lor de explozibil decît tîrziu, cînd s-a făcut peste tot liniște și cînd m-am ridicat din fumul gros așternut peste cîmpul cu ierburi sălbatice. Copacul înalt și uscat, cumpăna din fîntînă nu mai erau.

Am dat roată cîmpului, să caut doi cai întregi ca să-i înham la căruță. (...) Am ajuns din nou la locurile cu sfeclă și grîu și i-am înhămat pe Altîn și pe Joia la căruța fratelui învățătorului.

Femeile de pe cîmp, adunate în jurul meu, mi-au ajutat să-i ridic din praf și să-i așez în căruță, unul lîngă altul, pe compozitorul de lieduri și de poeme simfonice și pe văduva factorului poștal din regimentul 14. I-am acoperit cu iarbă, să nu li se vadă fața și pieptul". Al doilea moment. Întorcîndu-se spre același canton, fără să fi obținut vreo știre despre cei dispăruți, personajul nostru ajunge din nou la liziera unde lăsase, „la venire, trenul de călători oprit în așteptare". Trenul se afla, în continuare la adăpost, neatins. Dar în locul pasagerilor ascunși în ierburi putea fi văzuți acuma „cîțiva oameni

în tunici militare (care) ciopleau rînd pe rînd salcîmii doborîți în iarbă și pîrjoliți de explozii.

— Cîte facem, domnule sublocotenent? — a întrebat unul pe un ofițer scund, slab, îmbrăcat în haine de doc, decolorate.

. . . .

— Faceți să ajungă, încă nu s-a stabilit numărul exact al celor în cauză. Restul de cruci le veți transporta imediat spre celelalte puncte". Sîntem, credem, de acord cu toții că aceste scene (*Satul de lut*, precum și celelalte povestiri par o suită de secvențe cinematografice) trezesc un interes deosebit, reușesc să atingă limitele autentice ale tragicului tocmai pentru că sînt realizate oarecum prin ricoșeu. Nu evenimentul e relatat, ci urmările lui. Avem de a face cu un fel de propozițiune (ca să mutăm discuția pe un plan cvasigramatical) unde subiectul e subînțeles, sau, mai bine zis, își dezvăluie prezența prin acțiunea ce o declanșează. Se realizează astfel surpriza, elementul interesant al narațiunii, care va fi ținînd probabil de proza spectaculoasă, dar fără de care nu e de conceput totuși epicul modern.

Observațiile de pînă acum și-au propus să ilustreze doar prima treaptă a tehnicii amintite. E și cea mai ușor sesizabilă. Dacă Bănulescu s-ar fi oprit aci — și n-ar fi fost deloc puțin — nu ne-ar fi surprins totuși în măsura în care ne surprinde de fapt. Important e că el reușește să coroboreze, să asambleze armonios construcția eliptică a unui moment sau altul cu o viziune generală a clarobscurului. Așa cum au remarcat mai toți cronicarii, Bănulescu șterge peste tot conturele, face în așa fel încît realitatea nu e redată, ci implicată. De aceea semnificația faptelor se și menține parcă „în rezervă" și ai totdeauna sentimentul că tîlcul narațiunii e altul decît cel ce ți se impune pe parcursul lecturii. Tragedia din *Satul de lut*, de pildă, nu rezidă în exterminarea unui întreg regiment, ci în pulverizarea stupidă a călătorilor pașnici, a celor doi așezați în căruță, sau, probabil (nu știm precis), a nenorocitului Soleiman. Ce se reține, sub raportul umanismului, evident neteoretizat, în prima povestire a volu-

mului, nu e erupția apelor, cînd se aude „materia plîngînd", ci scena finală. Condrat, cel ce n-a descoperit o palmă de pămînt ca să-și îngroape copilul, găsește resurse să rîdă de chiorul Vasile, bătrînul conducător al mistreților blînzi. Și, ca să mai dăm un exemplu, secvența intitulată sugestiv *Vești de pace (Masa cu oglinzi)* deși se desfășoară sub semnul bucuriei colective, îți lasă pînă la urmă o impresie amară: lumea a scăpat de război, dar fiul bătrînei moare tocmai în ziua care aduce pacea. Desigur, e vorba în toate acestea și de o pricepere deosebită în utilizarea contrastului. Să menționăm însă, dacă mai trebuie menționat, că Ștefan Bănulescu și-o subsumează cu strictețe unor idei directoare. Contrastul e un mijloc prin care conținutul aparent difuz al povestirii e ridicat la rangul unei dezbateri emoționante asupra existenței umane. Prozatorul nu-și propune să dea o pagină a potopului *(Mistreții erau blînzi)*, o nouă ediție descriptivă a Bărăganului *(Dropia)*, să reînvie mituri străvechi *(Vară și viscol)*, ori să gloseze, la modul anecdotic, pe marginea războiului *(Masa cu oglinzi, Gaudeamus)*. Bănulescu, și aici îi găsim meritul deosebit, optica sa într-adevăr modernă, vorbește în primul rînd despre un om de o revelatoare complexitate. Viața și moartea, bucuria și tristețea, tragedia și grotescul se împletesc într-un tot inextricabil. Nimic nu e rectiliniu. Eroul său parcurge un drum sinusoidal ce trece prin înălțimi ozonate, dar, în mod fatal, și prin genuni sufletești sau vicisitudini, prilejuite uneori de o lume potrivnică. Figurația din *Iarna bărbaților* joacă în fața noastră un spectacol shakespearian. O figurație animată de un regizor lucid care are grijă să n-o îndrume după principii „personale" și o lasă să evoluieze în virtutea imboldurilor firești. Așa se explică probabil că destinul (sub forma consacrată de „fatum") își face destul de simțită prezența. Pescarii așteaptă cu groază fiarele pădurii, însă mistreții trec în joacă pe lîngă ei. Trenul din *Satul de lut* scapă neatins iar oamenii mor în adăposturi. Compozitorul de lieduri moare și el, dar săculețul său cu grîu e intact. Miron a trecut de două ori pe lîngă iubirea adevărată, fără să știe, și cînd își dă seama de aceasta e prea tîrziu: frumoasa Victoria s-a călătorit de mult dintre cei vii, iar

prima fată îndrăgită stăruie în amintire mai mult ca o părere *(Dropia)*. Grigore Nereja dezertează cu succes, intră în sat cu bine, însă patrula îl așteaptă acasă *(Vară și viscol)*. Silvestru scapă de mînia îndreptățită a țăranilor, pătrunde în porumbiștea salvatoare și cînd ajunge aproape de liman e împușcat din neghiobie. *(Drumul subțire)*. În sfîrșit, Eugen moare și el în pragul victoriei *(Gaudeamus)*. Să nu forțăm însă nota. Să nu ne lansăm în considerații asupra fatalității — deși, cum s-a văzut, putem invoca elemente concrete în această privință — și să vedem dacă întîmplarea, coincidența nu sînt prezidate totuși de cineva. Scrutînd mai atent lucrurile, se poate constata că destinul apare sub latura sa intrinsecă numai întrucît e asimilat oamenilor în cauză. Din umbră, Bănulescu mînuiește ițele vieții și ale morții și le împletește în așa fel încît eroii au conștiința că existența lor e în luptă cu soarta. Descoperim de fapt aici darul de psiholog și de „portretist" al unui scriitor care convertește evenimente adesea neobișnuite în narațiuni cu o elevată problematică, însușirea de a-și apropia personajele, de a privi viața — după ce s-au stabilit, în mare, limitele — din unghiul propriu fiecărui „actor" în parte. Unei asemenea importante calități, se adaogă o paletă într-adevăr prodigioasă. Faptul a fost remarcat. S-a observat însă mai puțin că harul coloristic reprezintă și el (precum construcția cinematografică, modul de narare eliptic, aparenta credință în destin, contrastul etc.) doar un excelent „instrument" de „conturare". Potopul, bunăoară, este pictat magnific. Însă înainte de orice ne apare ca o catastrofă apocaliptică, și aceasta se datorește tocmai faptului că e trăită astfel de Condrat și ceilalți pescari. Revărsarea apelor nu e un tablou, ci însăși imaginea sumbră a dezagregării vieții. Vezi pur și simplu cum a pătruns peste tot apa nemiloasă. Casele se desfac, gardurile și paturile sînt luate de șuvoi, oamenii vîslesc disperați să-și salveze copiii. Vacile trag înnebunite lanțurile de care sînt legate. Nicăieri n-a mai rămas o palmă de pămînt. Vîntul șuieră înspăimîntător printre crengile înghețate ale pădurii, și ea potopită, fulgii de zăpadă împietresc chipurile oamenilor, mistreții sălbateci au pornit în haite. E sfîrșitul iminent, viața și moartea alcătuiesc o cumplită simbioză. Prin văzduh colindă doar cuvintele din

anii trecuți, de pe timpul cînd, „trăia lumea", iar Fenia își spune concluziv: „m-oi fi înecat". Toate acestea sînt îmbinate în așa fel încît imaginează o atmosferă de coșmar care, prin contrast, scoate puternic în lumină sfîrșitul optimist al nuvelei. Căci pe fundalul agonic se profilează chipul sumbru al lui Vlase, cel care se zăvorește în casă, cea mai înaltă și solidă casă din sat, și nu lasă pe nimeni să se apropie. Apare și Vica — stricata, cum i se spune. Ea își învinge mîndria ultragiată și cu dogoarea tinereții încălzește sufletele celor năpăstuiți. Bărbații se dezmorțesc, îl leagă pe Vlase și-i ocupă casa. Finalul, plin de semnificații, l-am comentat. Mai adăugăm doar că *Mistreții erau blînzi* ni se înfățișează ca o povestire ce evocă o umanitate coborîtă în infern, dar ridicată la lumină prin credința ei puternică în viață.

Atmosfera, concepută ca o componentă a universului omenesc, poate fi observată și mai bine în *Dropia* sau în *Vară și viscol*. Prima povestire pare un basm. În noaptea de Anul Nou, fetele cîntă „cîntecul de cămașe albă" și aruncă pe plită boabe de orez ca să vadă din ce parte le vin pețitorii. Băieții, cuminți, nu le stînjenesc farmecele și scapă astfel de pericolul metamorfozării în țurțuri de gheață. Într-o vară „ploua de sus cu spice de secară și cu flori de soc", iar singuraticul Fuierea „mergea cu calul pe sub pămîntul cărării și-și căuta (...) nevasta". Noaptea, oasele morților foșnesc sub copitele cailor. Oamenii par năluci și „măsoară lucrurile cu basmul ca să poată umple (...) iarba mai pe potrivă". Într-un cuvînt, un plan ireal, fantastic. E imposibil să nu remarci aceasta, dar, tot așa, e greu să nu observi că ți se insinuiază, de fapt, mai mult un climat spiritual. Basmul se desfășoară la confluența veridicului cu fabulosul numai în măsura în care îl privim ca o încorporare în prezent a tinereții lui Miron. Amintirile sînt înnegurate. Eroul nu mai știe dacă și-a revăzut prima dragoste, sau poate nu vrea să creadă că, după mulți ani, i s-a înfățișat sub chipul unei femei trunchioase, după cum nu poate preciza dacă a respirat aievea sulfina de sub perna Victoriei, sau a fost numai un vis, cum vis urît trebuie să fi fost desigur și acela cînd frumoasa nevastă a prietenului său i-a apărut

ca o babă cu nas ascuțit. Totul se învolburează în fluxul unor amintiri nebuloase și „corectate" apoi poetic de un bărbat care-a trecut pe lîngă iubirea adevărată. Discret, autorul nu pune ordine în povestirea lui Miron, mai mult, își însușește optica șăgalnic-mincinoasă și o proiectează asupra întregii povestiri. Pornit odată pe drumul acesta, el aruncă peste tot o pată difuză, dilată spațiile, creiază confuzii. Așa că pînă la urmă nu mai știi nici măcar ce e dropia: pasărea aurie din marginea holdelor, sau fata căutată, în zadar, de Miron. Știm doar ceea ce ne spune Victoria: „dropia e greu de văzut, nu numai de prins. Omul de-i zicem Miron vrea să prindă dropia. Nu vrea să-i treacă anii care-i mai are fără s-o vadă măcar. Dropia nu se poate prinde nici vara, nici toamna, e greu și de zărit, stă la capăt de miriște, în soare. Și în soare nu te poți uita. Numai iarna pe polei o poți atinge, cînd are aripile îngreuiate și nu poate zbura și seamănă la mers cu o găină. Greu și atunci. Rar cineva care să prindă clipa potrivită". Unde mai pui că oamenii numesc „la dropie" locurile cu porumb pe care merg să le ia în dijmă. Să nu căutăm însă a preciza cu prea multă obstinație „mesajul" lucrării și să reținem aura ei poetică, capacitatea deosebită a prozatorului de a crea iluzia vieții prin plasarea eroilor în ambianța lor specifică. O ambianță aparent ireală, în cazul de față, realizată admirabil prin descrierea „coloristică" a Bărăganului, prin surpinderea imaginației aprinse a unor oameni învăluiți dintotdeauna în faldurile miraculoase ale legendelor. Lucruri asemănătoare se pot spune, cum apreciam mai înainte, și despre *Vară și viscol*, cu deosebirea că aici penelul se lasă întrucîtva furat de sclipirile unui peisaj luxuriant, iar observația cedează locul tentației nestăpînite de a înregistra in extenso unele mituri ancestrale. Evident, și acestea se convertesc într-o captivantă atmosferă, care, din păcate, contribuie prea puțin la particularizarea lui Grigore Nereju. Dacă povestirea e privită însă numai prin prisma satului Glava, cum probabil și trebuie privită, atunci observațiile critice nu-și mai au locul. Glava a rămas parcă în afara lumii. Deși e „introdus" în circuitul contemporaneității — bărbații pleacă la războiul din 1940, jandarmii își execută rondurile obișnuite, primarul e la

dispoziția boierului — satul face tot ce poate ca să se apere, ca să-și ducă existența după datinile străbune. Vom asista deci la scene dintre cele mai diverse. Pe de o parte anchete polițienești, pe de alta priveghiuri sui generis (e pomenit Tobol, încă în viață), cînd bătrînii, cu cojoacele întoarse, vin de pe tărîmul celălalt și fac apelul morților și al viilor. Scena este de-a dreptul fascinantă. Se pare, de altfel, că întreaga povestire stă sub semnul ei, căci în secvența-prolog, aceea unde satul îi conduce pe viitorii combatanți ai războiului din 1918, „o voce de femeie a țipat uscat: omule-pomule, omule-pomule, nu pleca, n-am să te mai văd niciodată". Se subliniază astfel o constanță a vicisitudinilor dar și o dominantă spirituală. Peste toate acestea, și prin toate acestea, se cuvine să vedem însă vitalitatea impresionantă a unui popor, ancorarea lui puternică într-un sol ce-i aparține pînă la contopire.

Despre ultimele două povestiri *(Gaudeamus, Masa cu oglinzi)*, cuvinte mai puține. Ușor de constatat că nu au valoarea celor analizate pînă acum. Precizăm însă că nu sînt nici pe departe slabe. Un volum constituit numai din asemenea narațiuni, și semnat de oricare dintre talentații noștri prozatori, ar întruni fără îndoială sufragiile criticii. Bănulescu, autorul *Mistreților*, al *Dropiei*, și al *Satului de lut* ne-a impus însă asemenea exigențe încît... le lipsește bucăților în cauză finisarea, rotunjirea. Dar există și aici pagini de artă adevărată, cum ar fi acelea adunate sub titlul *Vești de pace*. Bătrîna ce-și conduce fiul muribund printre două epoci istorice este cu adevărat memorabilă și aduce într-un fel cu eroina din *Dura lex* de Agîrbiceanu. Și pentru că am pomenit numele unui înaintaș, să notăm și noi că Bănulescu îi cunoaște foarte bine pe Sadoveanu și Gala Galaction. Îi cunoaște, nu-i pastișează, sau mai precis, se înscrie, datorită talentului și temperamentului său artistic, în universul unei proze prestigioase, autentic românești. Ceea ce, va recunoaște oricine, e supremul titlu de glorie pentru un tînăr scriitor.

1965

Vasile Rebreanu

CASA

Se constată dintru început că trăsăturile culegerii de debut, *În plină zi,* pot fi identificate și în volumul de care ne ocupăm. Distingem aceeași preocupare pentru atmosferă (într-un fel, *Casa* e un roman de atmosferă), același substrat moralistic, predilecția pentru ordonarea faptelor în jurul unor nuclee emoționale capabile a genera lirism și simboluri și, în sfîrșit, cam aceleași tipuri umane a căror caracteristică rezidă în ambiguitatea și măcinarea lor spirituală — rezultat al unui acut simț al proprietății. Firește, aceste elemente nu mai apar dispersate în diverse piese, ele trebuind să concure de astă dată la realizarea unei narațiuni ample, cu o finalitate precisă.

Casa poate fi considerată drept un roman al integrării masive a maselor rurale în procesul cooperativizării. Totuși, ideea aceasta credem că va fi subliniată, cu mai multă evidență, în volumul următor, întrucît cel pe care îl avem în vedere ilustrează, mai cu seamă, faza de decădere a unei „case", a unei numeroase familii chiaburești. Prin aceasta, Vasile Rebreanu se plasează pe o anume linie a prozei noastre din trecut. Făcînd o asemenea constatare, ar trebui să continuăm, poate, cu stabilirea unor filiații și similitudini literare. Fără să le repudiem, credem că e mai potrivit să relevăm însă modul specific în care abordează prozatorul asemenea temă. Aceasta și pentru faptul că la apariția volumului *În plină zi,* criticii au descoperit foarte multe „apropieri", unele cam ciudate, cum e aceea a lui Paul Georgescu care îl pornea „pe transilvăneanul Vasile Rebreanu pe drumul povestitorilor moldoveni sau a nuveliștilor munteni de la începutul secolului".

În centrul atenției stau membrii clanului Udilă care nu concepe viața în afara „găzduşagului". Pentru menținerea acestui suprem „blazon", ei caută să înăbuşe tendințele centrigufe ale tinerilor din familie şi ajung, în cele din urmă, în conflict cu noua realitate socială. Finalul volumului coincide cu destrămarea lor aproape totală. Pentru dezvăluirea acestui drum involutiv, prozatorul s-a oprit, cum e şi firesc, asupra unor fapte relevatoare. Trebuie să observăm însă că deşi urmăreşte un proces complex, de dezagregare socială şi morală, autorul nu acordă un credit deosebit evenimentelor ce se desfăşoară sub ochii noştri, el construind, în mare, narațiunea ca o succesiune de biografii integrate într-un mod larg în firul acțiunii. Credem că Vasile Rebreanu a optat pentru acest procedeu deoarece este în deplină concordanță cu ritmul molcom al povestirii sale. Apoi, el a avut astfel posibilitatea să fixeze cu minuție profilurile umane, să le supună unei analize cuprinzătoare. Se ştie însă că o asemenea modalitate artistică poate duce, în cazul că nu e bine stăpînită, la unele hiatusuri ale narațiunii, la o compartimentare nefirească a faptelor. Şi, Vasile Rebreanu nu a găsit întotdeauna resursele necesare pentru a evita acest pericol. De aici nu numai impresia că povestirea bate uneori pasul pe loc, dar şi lipsa unei interferențe corespunzătoare a destinelor umane. Dincolo de aceasta, *Casa* conține numeroase momente realizate, care confirmă posibilitățile autorului. Astfel, apariția Muscăliței pe pămînturile intrate, prin uzurpare, în posesia fiilor ei, beția lugubră a acesteia, conexiunea revelatoare între albul imaculat al zăpezii şi elanurile lui Isaia (simbol reluat pe planuri mai ample din schița *Mărul*), sau numeroasele şi crîncenele bătăi dintre membrii familiei — sînt doar cîteva exemple care atestă receptivitatea deosebită a scriitorului pentru multiple stări sufleteşti şi capacitatea de a „reda", într-o desfăşurare dramatică, confruntările dintre oameni cu crezuri sociale diverse.

În funcție de idealurile lor, membrii clanului pot fi împărțiți în două categorii distincte. În primul rînd „stîlpii": Grigore Udilă, Muscălița, Iroftei, Zania, Anica, Tică, Salustiu, Maftei şi Saveta. Apoi, fără să constituie totuşi o categorie diametral opusă, Isaia şi Solomia. E de remar-

cat că această grupare nu ne apare cu evidență de la început, componenții familiei fiind mult timp uniți în jurul averii strămoșești. Îi unește nu numai patima pentru pămînt, dar și o anume răutate, tendința de a jigni și nimici pe toți aceia care, fără să le pericliteze neapărat situația economică, au uneori curajul să nu fie de acord cu ei, să nu le împărtășească crezul chiaburesc despre rostul vieții. Egoismul, ferocitatea — sînt trăsăturile definitorii ale familiei. Bătrînul Grigore Udilă, cel care și-a înzestrat urmașii, se plictisește în preajma morții de soția sa Muscălița și o gonește din casă. De tratamentul acesta se va bucura și el mai tîrziu din partea fiilor săi Iroftei și Salustiu. Mai mult, după ce moare, e aruncat într-o cămară, ca la „morgă". Acum Muscălița e răzbunată. Se bucură însă prea devreme, întrucît copiii vor avea și ei grijă s-o prigonească. Iroftei domină cu autoritate „casa", dar cînd se îmbată nu scapă de „corecțiile" Zaniei, care îl maltratează cu sălbăticie ore în șir. Scena de la paginile 245—246 e grăitoare în această privință. În sfîrșit, Maftei o omoară și el pe Solomia în bătăi cumplite, iar Tică, neputînd să-și verse năduful asupra oamenilor, lovește ori de cîte ori are prilejul caii din curte.

Isaia și Solomia se deosebesc, în genere, de toți aceștia, nu numai prin structura sufletească, dar și prin evoluția lor ulterioară. Însurîndu-se cu Anica, Isaia Ioța uită pentru totdeauna de sărăcie și devine membru activ al familiei Udilă. Împrumută chiar unele calități ale acesteia (îl bate și el pe Tică, așa ca să se mai răcorească) și trăiește cîțiva ani într-o lume parcă atemporală. Cu timpul, își dă seama că e un tolerat, că a fost acceptat numai ca rob în casa bogătașilor. Ar vrea să scape într-un fel, dar nu poate renunța la pămîntul pe care l-a dorit o viață întreagă. De aceea aspirațiile lui spre libertate plutesc în vag, nu știe ce anume i-ar reda liniștea sufletească. Poate Solomia a cărei imagine îi răsare întotdeauna în clipele de restriște. Ambiguitatea acestei stări interioare e sugerată adesea prin frumoase simboluri. „Tîrziu, cînd începu să ningă, Isaia Ioța se duse să adune bucățile de lemn împrăștiate prin curte. Era flămînd, amețit de muncă și își spuse deodată că, dacă ar fi vară, ar merge și s-ar

scălda. Se înălță de jos, cu brațul încărcat de lemne, și, cum sta așa, își lăsă capul pe spate și închizînd ochii rămase cu imaginea fulgilor mari, leneși, scămoși ce se învălmășeau deasupra lui, în jurul lui, peste casa și curtea lor. Apoi învălmășeala aceea a fulgilor se prefăcu în niște vîrtejuri de apă, văzu valuri învolburîndu-se, și printre ele — trupul gol al unei femei.

Deschise deodată ochii și văzu doar fulgii nefirești de mari, scămoși, învîrtindu-se sub cerul rece, mohorît și indiferent". Cu timpul, dragostea lui pentru Solomia devine o certitudine și atunci evadează din casa lui Udilă. Lasă toată averea și se înscrie, la îndemnul Solomiei, în cooperativă. Hotărîrea aceasta tîrzie îi va fi însă fatală deoarece trezește mînia lui Iroftei care îl va ucide. Volumul se încheie, oarecum simbolic, cu jocul nevinovat al unui copil care, după ce adună bulgări de pămînt în jurul trupului neînsuflețit al lui Isaia, îi împrăștie în cele patru zări: „Păși în lumina aceea rece a lunii și, ajuns în drum, începu să arunce pămîntul în jur, împrăștiindu-l și ușurîndu-se de greutatea lui rece, care-i înconjura pieptul și spatele. Luă cu mîna pămîntul din sîn și-l împrăștie ca și cum ar fi aruncat, acolo în drumul de hotar, o sămînță pe care numai el o vedea, și pe sămînța aceea aveau s-o calce carele, ca să se facă una cu drumul și să nu se mai vadă . . ."

Solomia atestă predilecția autorului pentru personajele feminine gingașe. Deși nu îndeplinește un rol activ în narațiune, ea rămîne în amintirea cititorului ca o apariție fermecătoare, rezultat al unei îngemănări armonioase de puritate feciorelnică și pătrunzătoare senzualitate. Întreaga sa evoluție se urmărește cu real interes, drama ei, asemănătoare în multe privințe cu aceea a lui Isaia, reprezentînd, fără îndoială, partea cea mai solidă a romanului.

Tabloul tipologic al satului contemporan este întregit de două personaje pozitive: Anton Bota, secretarul organizației de partid din Poeni, și Draga, activistul raional. E de remarcat faptul că în construirea acestor profiluri umane, autorul a depus toate sforțările pentru a evita schemele perimate. Eroii săi dețin unele atribute firești. Totuși, după lectura romanului, aceștia dispar în neant

datorită faptului că prozatorul i-a uitat undeva în afara principalului fir al narațiunii. De altfel, se poate observa că povestirea se desfășoară pe două planuri distincte: prezentarea unor evenimente caracteristice satului de azi, pe de o parte și urmărirea procesului de destrămare a neamului Udilă, pe de altă parte. Planurile acestea se întrepătrund arareori. De aceea și freamătul distinct al cooperativizării se resimte destul de puțin. Cum spuneam la început, volumul următor va aduce probabil o imagine mai consistentă a satului actual.

1962

Alecu Ivan Ghilia

POVESTIRI

E o adevărată plăcere să citești *Povestirile* lui Alecu Ivan Ghilia. Există în acest volum (oribil prezentat grafic de G. Gottwald) cîteva bucăți remarcabile. Parcurgînd *Scrisoarea* și *Moartea bunicului, Refugiul* și *Plutonul de execuție, Negostina* și *Hoțul,* dar îndeosebi *Surorile* îți dai seama că ai de a face cu un prozator autentic, a cărui țintă supremă e îmbinarea stilului oral de narare, în bună tradiție în nuvelistica noastră, cu cele mai noi cuceriri ale prozei moderne. Citești bucățile acestea și nu încetezi să te întrebi cînd a evoluat astfel tînărul povestitor moldovean, și, mai ales, cum se face că atenția criticii s-a îndreptat, obstinat, doar asupra a vreo 4—5 nuveliști, între care Velea și Mazilu s-au bucurat, și se bucură, de o prețuire cam supralicitată. Ceea ce atrage atenția aici e însușirea autorului de a concentra, adesea în numai cîteva pagini, tragice experiențe individuale dar cu netăgăduită valabilitate generală. O asemenea virtute, fundamentală pentru un nuvelist, credem că se datorește unui ochi extrem de perspicace, deprins să rețină aspectul esențial care arareori se confundă cu ceea ce vedem, obișnuit, în viață, și deprinderii, realizată desigur în urma unui lung exercițiu, de a nota succint, foarte succint, observațiile și informațiile primite din afară, și a le ordona apoi într-un fir narativ construit cu grijă după normele senzaționalului semnificativ. Surprinde modul filigranat de a cizela materialul. sobrietatea și conciziunea convertite miraculos, pe nesimțite, în simplitate și cursivitate. Povestirile se citesc ușor, fără poticneli. Cu toate acestea, semn neîndoios al artei

adevărate, treci cu întîrziere la o nouă bucată, deoarece *trebuie* să meditezi la ceea ce ai citit. Te gîndești în primul rînd la modul în care a fost transcrisă o anume stare psihologică, legi încetul cu încetul elementele povestirii pînă îți imaginezi, curgător, destinul propus, și apoi, cînd ai impresia că ești pe deplin edificat, constați cu surprindere că ți s-a povestit, aparent impersonal, o cutremurătoare dramă socială. Intuiești adică subsidiarul cu care Ghilia lucrează constant. De observat că acest din urmă aspect decurge adesea dintr-o tehnică narativă aparte, care va fi avînd probabil și ceva din modalitatea unui Faulkner, dar care nu e străină totuși de specia populară a povestirii. Autorul pleacă în fond de la stilul oral, dar, e drept, și aici intervine, fericit, recepția sa la noul din proză și, în egală măsură, din film, numai întrucît îi oferă maximă autenticitate și posibilitatea plasării ideii centrale într-un plan mai estompat pentru a realiza, astfel, un șoc în final. Pecetea modernă conferită de Ghilia formulei tradiționale de narare constă în nudizarea, în transformarea ei într-un fel de proces verbal, realizat însă, neașteptat, tot prin valorificarea unor trăsături binecunoscute. Căci prozatorul nu face altceva decît să iuxtapună cîteva povestiri ale aceluiași eveniment dar din optici diferite. De aici multitudinea de interpretări posibile, de aici pluralitatea de semnificații ale faptelor. Evident, toate acestea dobîndesc greutate, în sfera conținutului, numai dacă deții observații importante, numai dacă urmărești cu precizie o ideie. Și Alecu Ivan Ghilia dovedește cu prisosință asemenea virtuți în *Moartea bunicului*, o bucată programatică pentru orientarea sa. În primele fraze găsim următoarea precizare: „Și ceea ce vreau e, de fapt, nici să nu scriu: să las însăși memoria timpului să vorbească (prin trei martori: mătușa Catinca, mama și moș Gheorghe) și să traduc ca-ntr-un proces-verbal amintirile lor vagi și contradictorii, obligînd cititorul viitorului să strîngă el singur firele, să descopere adevăratul chip al lucrurilor". Și într-adevăr, lectorul este nevoit să desprindă singur firul veritabil al faptelor povestite, întrucît, ținîndu-se de cuvînt, autorul *transcrie* ad litteram amintirile contradictorii ale unor martori, în pragul bătrîneții acum, care au asistat în urmă cu foarte mulți ani, pe vremea

copilăriei, la moartea bunicului. Fiecare din cei trei propune o altă variantă, fără ca pînă la urmă să i se acorde uneia un credit mai mare decît celorlalte, așa că toate sînt la fel de autentice, sau la fel de false. Cine are dreptate, care din cele trei personaje a văzut mai bine? E greu să răspunzi, poate chiar imposibil. Dar nici nu e nevoie să optezi pentru vreo versiune, deoarece, la un moment dat, îți dai seama că atenția ți-a fost canalizată spre un fals obiectiv. Ai revelația că cei trei martori nu prea izbutesc să reconstituie prin amintirile lor firave („memoria timpului"), sfîrșitul unei rude apropiate, dar că, în schimb, sînt cu toții de acord asupra modului cum a survenit, tot în acel timp, moartea năprasnică a singurei lor vaci. Concluzia aceasta, dedusă mai mult printre rînduri, pe care, bineînțeles, susnumiții martori ar respinge-o indignați, marchează o realitate cu atît mai tragică, cu cît oamenii nu pot fi acuzați de uscăciunea simțămintelor. Ei sînt doar victimele unor evenimente care i-au strivit fără milă. La fel e construită și reușita bucată *Surorile*. Diferența ar consta în faptul că aici nu întîlnim, cu evidență, mai multe optici narative. Povestește o singură femeie, aproximativ sub forma unui soliloc, dar aceasta, în dorința de a spune adevărul curat, de a se autojustifica, mai bine zis, ia ca martor întreg satul. Din loc în loc se oprește și începe invariabil cu: „Da' să vedeți cum a fost." Este deci vorba tot de o confruntare de versiuni: una a povestitoarei și cealaltă, abia sugerată, a eroinei din povestire. La prima vedere ești tentat să crezi că ți se oferă un caz obișnuit de neaderență la cooperativă. Adela nu vrea în ruptul capului să se înscrie, toate sforțările surorii sale, Milia, și ale celorlalți oameni cuprinși de „curentul general" rămîn fără rezultat. La ședința unde se vorbește despre cooperativizarea totală, și unde ia cuvîntul chiar secretarul de raion, Adela se înființează însă în primul rînd și ascultă înmărmurită. Ascultă? Nu prea. Îl privește pe secretar care nu e altul decît Vlad, fostul ei pretendent. Vlad e acum tot tînăr, parcă n-a trecut timpul peste el, iar ea, cea mai frumoasă fată cîndva, o femeie cu boțituri și pete vinete sub ochi, cu ghiață în suflet. Nu l-a acceptat pe Vlad pentru că voia să se mărite cu Niculaie, flăcăul

falnic cu care secera în nopțile de vară. Bădia, fratele ei mai mare, n-a fost însă de acord. Urmarea? Voind să fugă în lume, Niculaie se înneacă iar ea e dată de Bădia după ciungul Costache, după moș' Costache. Adela a crezut tot timpul că viața i-a fost schimbată de Milia care a pîrît-o fratelui ei că se are bine cu Niculaie. Milia, povestitoarea, ne încredințează însă că nu e vinovată și apoi, argumentează ea, ce, Adela n-a văzut pe cine ia? Ca și în cazul povestirii anterioare, nici aici nu știm cine are dreptate, și, pentru moment, nici nu interesează. Ce face Adela? Se înscrie în cooperativă? Nici vorbă. Întoarsă de la ședință are o criză aproape mortală, e dusă la spital, se întoarce acasă și cade într-o muțenie desăvîrșită. Cînd o vizitează Vlad și-i spune că în lipsa ei Costache a înaintat cererea de înscriere, cade din nou în comă și apoi e cuprinsă de o furie fără margini. Între țipete și lacrimi izbutește totuși să spună: „— Milie, Milie, m-ați vîndut...

— Grăiești prostii — zic. Ia-te cu lumea. Tot satu' s-a trecut. A fost și inaugurarea.

— Ce-am eu cu satu' zice.

— Nu trăiești în sat? Trăiești în pădure? Ce face o lume trebuie să faci și tu — zic. De ce te mai zbuciumi și te frămînți degeaba?

— Tu mă-ntrebi? zice. Tu?... și începe să-și muște mîinile și să se svîrcolească în pat. Roabă am fost o viață întreagă — zice și se svîrcolește de ziceai că moare. Roabă la ciungu' și urîtu' ăsta ș-acu-și găsește să se răzbune. O luat pămîntu' și l-o dat cu colac și lumînare. Mă, ucigașule, zice, și începe să țipe la moșu' Costache, ea care nu-l scotea niciodată din „mata" și-i purta respectu'. Măcar să-l fi dat cu colac și lumînare, să-l am pe lumea cealaltă. Să mă-ntrebi și pe mine cînd îl dai, și să iau un pumn de țărînă și să-l bag în gură, să-mi înfund gura cu țărînă și să mor, să scap de tine, că pentru tine și pentru pămîntu' tău m-am nenorocit". În acest punct ițele narațiunii s-au limpezit. Ne dăm seama că *Surorile* prezintă în fond o viață irosită care se răzbună tragic, ireparabil, într-o absurdă miopie socială. Printr-o resignație totală, Adela și-a suportat existența. Cînd a constatat însă că pămîntul, pentru care i-au fost ignorate simțămintele, nu valorează nimic, — s-a prăbușit. Rezistența ei la nou, cu

mobiluri atît de temeinice, e inutilă. Și acum să ne întrebăm: cine poartă răspunderea pentru distrugerea brutală a Adelei? Adela însăși, Milia, moș' Costache, Bădia, Niculaie, preferat fatal lui Vlad, sau Vlad, care dacă n-ar fi apărut n-ar fi prilejuit compararea a două destine diferite? Cine? Iată întrebări dificile și e, fără îndoială, un mare merit al autorului faptul că se creiază atîtea supoziții și că vulgara cheie sociologică nu-și găsește aci utilitatea.

Remarcabile povestiri sînt și acelea unde prozatorul înregistrează cu rară precizie scene apocaliptice de război. Precizia aceasta, departe de a fi fotografică, inmagazinează un cuantum revelatoriu de observație psihologică ce conferă dramelor individuale sensuri extrem de cuprinzătoare. *Scrisoarea*, de exemplu, reține oricum atenția prin lugubrele notații de peisaj și finalul ingenios, rezultat dintr-o răsturnare a ideii firești, dar e memorabilă mai ales datorită dramei personajului principal care ne introduce insidios în universul dantesc al unei colonii de leproși din timpul primului război mondial. La fel *Refugiul* și *Negostina* unde ravagiile conflagrației mondiale din deceniul al patrulea sînt desvăluite cu impresionantă capacitate de convingere prin reducerea catastrofei generale la scara odiseii personale și plasarea acesteia într-o semnificativă ordine etică. Emoționantă, deși nu prea nouă, e și schița *Plutonul de execuție*. Pulsînd de umor de bună calitate, *Hoțul* se situiază pe una din liniile prestigioase ale prozei sadoveniene. Despre celelalte povestiri (*Armele la pămînt*, *Inima*, *Calcul greșit*, *Pana de cauciuc*, *Acceleratul de noapte*, *Doi oameni frumoși*, *Balerina de sticlă*, *Vîrful cîmpului*) nu spunem nimic și considerăm că, alcătuindu-și volumul, Alecu Ivan Ghilia le-a lăsat deoparte, le-a găsit nereprezentative pentru faza actuală a scrisului său.

1964

Nicolae Velea

OPT POVESTIRI

Nicolae Velea este dintre acei prozatori care trebuie citiţi cu mare atenţie, eventual chiar de mai multe ori. La o primă şi obişnuită lectură, povestirile sale nu dezvăluie aspecte inedite, chiar dacă eroii se caracterizează, în fond, prin ciudăţenii mai mult sau mai puţin frapante. Întîmplările relatate foarte succint, uneori într-un stil de-a dreptul telegrafic şi doar cu scopul limitat de a extrage de aici concluzii de ordin etico-moral, nu reţin atenţia cu precădere. Căci ce se întîmplă în *La groapa de fumat*, sau ce fond faptic cuprind *Ultima proprietate* şi *Sunetele?* De aceea, cu excepţia povestirii *În treacăt* e dificil şi, de fapt, inutil să le povesteşti. Cu atît mai mult cu cît nu odată în volumul de care ne ocupăm, fabula, în sine, se desfăşoară pe un plan oarecum independent, paralel cu morala fixată în final. Ceea ce e caracteristic lui Velea, şi ceea ce poate scăpa la o lectură superficială, e, dacă ne putem exprima astfel, studiul moral împins pînă la ultima limită. Un gest cît de neînsemnat, o vorbă aruncată în doi peri sînt pentru el serioase puncte de plecare pentru analize diversificate, pentru comentarii şi concluzii nebănuite. Cea mai banală stare sau numai senzaţie a eroului, Velea o transcrie în aşa fel încît cititorul descoperă, întotdeauna cu uimire, o lume interioară de o incontestabilă efervescenţă. Velea are marele dar de a descoperi şi înţelege cutele sufletului omenesc, dar ale unui suflet, dacă nu încărcat de spectaculoase vicisitudini, în orice caz caracterizat prin trăsături mai puţin obişnuite. Eroul său, cam acelaşi în toate povestirile, este mereu pus în situaţia să-şi „tăl-

măcească" gîndurile, impresiile și chiar cele mai neînsemnate și mai plate amintiri. Atunci cînd realitatea trece peste el fără să lase vreo urmă, inventează, găsește totuși ceva care să imortalizeze clipa. Plesnicute din *Sunetele* simte, de pildă, într-o dimineață că totul se potrivește. „În afară de faptul că simțise o potrivire între el și toate lucrurile care-l inconjurau, Plesnicute n-ar fi putut spune nimic altceva. Și poate tocmai de asta îl lovise un fel de milă pentru clipa aceea. De ce să treacă ea neobservată și s-o uite și să-i rămînă alte întîmplări care nici măcar n-aveau atîta frumusețe, și se hotărîse s-o țină minte toată viața. Tocmai pentru că n-avea de ce să o țină minte." O călătorie la oraș îl prilejuiește bătrînei Anica (*Drumul*) o bucurie sui generis. Autorul, extrem de atent și receptiv în asemenea momente, notează starea cu voluptatea aceluia care știe că „vede", „semnificativul" acolo unde alții n-ar remarca poate nimic: „Mergea printre clădirile mari și pe față i se vedeau o admirație și o bucurie cuviincioasă prin care mărturisea că toate lucrurile care o înconjurau dacă sînt așa, înseamnă că așa trebuie să fie, n-are de ce să se rușineze pentru că sînt ciudate, ea se împacă cu ele [. . .] Mergea și i se părea că în fața și pe spatele ei se rostogolesc valuri de bucurie și bunătate". Cînd Iancu din *Întrerupere* nu mai poate suporta atmosfera din casă, cînd totul se prăbușește parcă în neant, se duce la un ochi de apă înconjurat de izma broaștei, „la locul care-l întîmpina cu o prietenie blîndă și neputincioasă". Nu numai oamenii sînt scrutați cu acuitate, ci absolut tot ceea ce intră în raza de observație a scriitorului. Natura are și ea o vădită încărcătură psihologică: „. . . din cauza palelor de vînt, cîmpurile — ce mai rămăsese din cîmpuri, — copacii și chiar oamenii aveau o oboseală care încerca să se frăgezească. Dar satul era nesigur. Era în întremarea cîmpurilor și a oamenilor o șovăială apăsător de plăpîndă". *(Sunetele)*. Pot fi citate nenumărate asemenea exemple de deosebită perspicacitate a observației, care ne îndreptățesc să vedem în Nicolae Velea pe unul dintre cei mai talentați prozatori ai tinerei generații.

Desigur că întrebarea ce se pune în legătură cu această remarcabilă trăsătură a tînărului scriitor, e dacă ea se materializează în proze cu finalitate precisă, dacă

impune, cu forță artistică similară, anume idei? Din păcate răspunsul nu poate fi categoric afirmativ. Uneori, așa cum se întîmplă în *În treacăt*, cea mai clară povestire din volum, observațiile inteligente ale prozatorului sînt subsumate unui scop precis, acela de a contura caracterologic cele două personaje principale. Destinele tragice ale lui Duminică și Adina sînt convingătoare, analiza moral-psihologică efectuîndu-se aci din perspectiva unor date sociale ce nu trezesc nici un dubiu. Să privim mai îndeaproape această bucată. Lui Duminică, un tînăr care n-a împlinit nici douăzeci de ani, „i s-a părut, deodată, că s-a grăbit. Și-a zis că are prea puțin timp în urmă și prea mult înainte și că poate să se mai odihnească". Tabloul de fiecare seară a unor oameni în vîrstă, „ținînd cuminte și cuviincios subțioară genți în care se aflau cărți și caiete", — l-a amăgit pe Duminică. Graba lor — oameni cu ani încă odată decît ai lui — de a ajunge undeva pe unde trecuse, l-a făcut să creadă că el se mai poate odihni și răsfăța. Că mai poate trăi un timp „provizoriu". Vrea să se distreze, și găsește, în această privință, un... ajutor imediat în prietenia cu Șoalcă, un tînăr ce voia și el să se „odihnească". Zilele se scurg de acum înainte în interminabile partide de table, în libațiuni ce întunecă judecata și trezesc porniri ciudate. Astfel, Duminică, primul șofer al raionului, gonește noaptea camionul pe urma unor iepuri care, prinși în fascicolul de lumină a farurilor, aleargă pînă la epuizare. Eroul nostru „făcea toate acestea cu sfială și curiozitate. La început mustrîndu-se pentru ele, apoi mirîndu-se că-i sînt îngăduite..." Duminică nu-și dă seamă că a început să coboare și că angrenîndu-se într-o viață amorfă tinde spre autoanulare. El știe doar că trăiește într-o lume nouă, care l-a ocrotit și-l va ocroti desigur, pe mai departe. În viața eroului se produce la un moment dat o schimbare. O întîlnește pe Adina ce-i devine prietenă apropiată. Dar Adina, care ar fi putut prin dragostea ei să-l elibereze pe Duminică din plasa unei existențe lipsite de orizont, dovedește uimitoare similititudini „psihologice" cu cele ale iubitului ei. Între ei n-a existat nicicodată o adevărată comuniune sufletească: „Lor li se părea că era prea devreme, că e plictisitor să se arate celuilalt,

așa cum sînt, întregi. Începură să-și trimeată scrisori foarte triste, rîzînd. Cînd vreunuia îi scăpa vreo destăinuire mai neacoperită, celălalt o respingea la fel, rîzînd." Nu e de mirare deci că „plictisit", Duminică curmă brusc această idilă. Consecințele sînt însă grave și nescontate, pentru că în cele din urmă, Adina nu acceptă ambiguitatea și se sinucide. Trezit la realitate, Duminică refuză evidența și caută un loc unde să mai fie ceva neadevărat, unde „viețile lor ar fi putut fi luate de la început și alcătuite așa cum ar fi trebuit să fie". Gonind camionul, eroul caută cu disperare acest loc și crede că-l găsește pînă la urmă în apele învolburate ale Dunării, care încheie pentru totdeauna jocul lui nebunesc cu viața.

Cum se vede, finalul e tragic. Velea a ținut să demonstreze faptul că într-o existență irosită, prost concepută, intervin uneori situații ireparabile ce exclud metamorfozarea morală. Desigur bucata n-ar fi fost lipsită de interes dacă s-ar fi încheiat cu transformarea eroului. Poate că Duminica ar fi găsit, în ultimă instanță, resursele necesare autodepășirii și s-ar fi integrat societății. Purtată în aceste limite, discuția ni se pare însă superfluă. Cel mult, putem să ne întrebăm dacă modul în care se încheie destinele personajelor, ne apare sau nu argumentat. Or, în această ordine, credem că autorul a fost consecvent și că n-a greșit atunci cînd nu i-a întins o mînă salvatoare lui Duminică. Eroul se prăbușește conștient și aproape cu satisfacție într-o existență promiscuă. Din viață nu alege decît o meschină latură materială și respinge premeditat orice ideal luminos. El și Adina au crezut că pot să trăiască un timp provizoriu, „în treacăt". S-au înșelat însă singuri și au greșit nu numai față de ei înșiși ci și față de societate. Căci oamenii care le-au dat posibilitatea să se formeze nu sînt o entitate abstractă, utilizabilă după plac, ci formează o societate nouă cu țeluri mărețe. Nu poți trăi în mijlocul acesteia dacă nu-i împărtășești idealurile. Dacă nu te integrezi efortului colectiv, te anulezi. Este tocmai cazul lui Duminică și al Adinei.

Ne-am oprit pe larg asupra acestei povestiri deoarece ni se pare cea mai realizată sub raportul clarității (atît de clară încît autorul ar fi putut renunța la morala ani-

nată în final). Este singura bucată unde preocupările analitico-moralistice ale autorului, nu numai că sînt grefate pe un fir narativ (puțin importă aceasta), ci mai ales concură la crearea unor personaje credibile, la evidențierea unei problematici de maximă importanță. În toate celelalte piese ale volumului, studiul amănunțit al personajelor se exersează, mai mult sau mai puțin evident, oarecum în gol. Și nu ne referim aici, așa cum au făcut aproape toți comentatorii lui Velea, la faptul că în prim plan sînt plasate imagini umane excentrice, „căutate cu lumînarea", ci la lipsa interdependenței organice între analiză pe de o parte, și mobilul și finalitatea acesteia pe de altă parte. În definitiv, prozatorul are dreptul să-și recolteze eroii din orice mediu crede el de cuviință și îi poate investi cu trăsături dintre cele mai aparte. Nu trebuie să ne îngrijoreze faptul că autorul și-ar face din aceasta o dominantă, după cum puțin interesează dacă asemenea personaje seamănă între ele. Totul e ca povestirile să comunice un „mesaj" precis, să distingem cu claritate, prin intermediul protagoniștilor, ce a urmărit să demonstreze autorul. Or rezerva formulată mai înainte vizează tocmai acest aspect. În afară de *În treacăt*, toate povestirile par o sumă de analize, realizate în sine, neunificate de un fir director. *La groapa de fumat*, de exemplu, instantaneu epic atît de lăudat de mai toți cronicarii, cuprinde într-adevăr observații dintre cele mai fine asupra unei tipologii extrem de eterogene. În centrul schiței se găsește povestea Șomerului, poveste alcătuită din succinte și disparate secvențe, dar nu lipsite de un ax director. Vioiciunea acesteia (vezi între altele dialogul de un umor contagios dintre Neagu și Sf. Petru la poarta raiului) face ca bucata să se înscrie în întregime sub semnul unei proze gen *Hanu Ancuței*, unde protagoniștii spun pe rînd cîte o poveste, fără să țină seama unul de celălalt. Intenția autorului a fost însă cu totul alta, și el ne-o și face cunoscut prin cîteva fraze așezate la începutul și sfîrșitul narațiunii: ar fi vorba de starea sufletească a unor cooperatori, care, strîngînd o recoltă foarte bogată, sînt pătrunși de o bucurie atît de intensă încît le vine greu s-o mărturisească și, mimînd un joc ad-hoc, fiecare spune cîte ceva, numai ca să mai uite mulțumirea lor prea mare.

Ideea e de reală frumusețe, dar, din păcate, n-o detectăm decît în ordinea unei intenții. Estomparea ei aproape totală se explică prin analiza intrinsecă a personajelor (aflată adică într-un raport de nefirească independență față de ideea povestirii) și, mai ales, prin situarea evidentă și neoportună a vieții Șomerului în centrul atenției generale.

Pătrunzătoare observații găsim și în *Întrerupere*, fără îndoială cea mai „artistică" bucată din volum. Aici Velea se întrece pe sine într-o analiză atît de autorizată încît ai impresia că ți se propune fișa de laborator a unui psiholog. Totul este văzut în nota cea mai proprie, de la amănuntul vizual și olfatic, pînă la acela al unei mentalități onirice. Mult timp după lectură îți apare conturul straniu al Șalgăi, femeia de o mîndrie endemică și anacronică, sau acela al lui Iancu, infirmul care n-a înțeles niciodată nimic din viață. Ca să nu mai vorbim de Mieluța și Anghelina, adevărate prototipuri ale fetei bătrîne. Dar ce păcat că asemenea imagini, realizate cu dalta cea mai fină, sînt plasate într-un context atemporal. Ca și în *La groapa de fumat*, autorul ne comunică explicit ideea urmărită („Socialismul e ca un tren care are o platformă mare cît un raion sau cît toată lumea și merge înainte mai încet sau mai iute. După caz. Unii se suie de-a dreptul, singuri, pe alții îi ajută alții. Pe unii nu-i poate ajuta nimeni"), dar ea nu se desprinde firesc din narațiune. Didiță, a cărui formare e sugerată tot în final, rămîne pentru noi ca și ceilalți ai lui, un individ pe care nu-l putem încadra nicăieri. Povestirea este lipsită de o stringentă determinare socială a tipurilor.

Suficient de obscure, deși învederind același talent analitic, sînt și *Transferul*, *Ultima proprietate* și *Sunetele*. Ideea notabilă din ultimele două (tributul pe care-l mai plătesc unii mentalității impregnate de morbul proprietății) este extrasă forțat din narațiuni a căror debilitate nu e salvată de modul inedit cum e pusă problema. *Noapte indispusă* și *Drumul* sînt ceva mai limpezi, dar temele lor prea banale. Prima repetă cîteva adevăruri cunoscute despre adolescenți, iar a doua ne amintește de clișeul semănătorist al țăranului care descoperă orașul.

Se poate spune deci că Nicolae Velea este un bun observator. Ultimele sale opt povestiri atestă însă și faptul că el nu are întotdeauna o imagine limpede despre ceea ce urmează să trateze, sau că atunci cînd își fixează cu precizie ideea, o pierde uneori pe parcurs, în hățișul unor analize care, oricît de ingenioase și adevărate ar fi prin ele însele, nu reușesc să ridice narațiunea la nivelul împlinirii depline. Teza moralo-didactică, plasată dezinvolt în introducere sau în încheiere, nu face altceva decît să potențeze, să scoată și mai mult în lumină modicitatea fondului ideologic al unor asemenea bucăți.

1964

Ion Lăncrănjan

CORDOVANII

Cartea lui Ion Lăncrănjan (de proporţii impresionante) e orientată pe una din direcţiile de seamă ale prozei româneşti şi relevă cîteva elemente mai puţin comune, în ordinea unghiului social-istoric şi a modalităţii narative. Direcţia de care vorbeam constă în tematică. *Cordovanii* este un roman „ţărănesc“, unde ponderea cade în mare parte pe dezbaterea patimii ancestrale pentru pămînt. O dezbatere efectuată bineînţeles din perspectiva contemporaneităţii, şi concretizată într-un destin uman radical deosebit de acela al tuturor personajelor similare din proza noastră realist-critică. Este acesta un motiv destul de temeinic care ar trebui să ne inhibe în imaginarea unor paralele „desfăşurate“ între *Cordovanii* şi *Ion*, bunăoară, ca şi între Lae şi Ion. Afirmînd că meritul autorului constă, în principal, în faptul că a „restructurat“ sau „reabilitat“ un personaj tradiţional, sau, pe o linie asemănătoare, că a dat o replică ideologică unor anume opere — nu ni se pare că am spus încă prea mult. În primul rînd deoarece întreaga literatură contemporană are, în mod firesc, un conţinut polemic. Este de neînchipuit o carte care, plecînd de la un motiv asiduu vehiculat în trecut, să nu ofere, implicit, şi un tablou inedit, sub aspectul „restructurării“ universului social-uman, adică să nu releve o determinare judicioasă a unor tribulaţii, drame, cîndva endemice. Dincolo de imaginarea unor comparaţii (într-adevăr tentante şi la îndemînă), ceea ce trebuie să ne reţină atenţia este, credem, modul cum a fost recreat motivul amintit, măsura în care a

dobîndit acesta noi valențe artistice, noi semnificații etico-sociale. După cum un interes, cel puțin egal, trebuie investit în analiza acelei părți a narațiunii ce se bazează pe fapte specifice vieții rurale de astăzi, și ele nu mai puțin abordate în lucrările de proză. Conducînd discuția spre un asemenea făgaș, ne vom da seama, bunăoară, că multe elemente, apreciate ca secundare de I. D. Bălan într-o „masă rotundă“ din *Luceafărul*, au totuși o anumită greutate. Pentru că nu e lipsit de importanță faptul că romanul are 1 500 de pagini sau numai 500, după cum ne interesează și modalitatea de narare (monolog interior sau relatare la persoana a treia), din acestea decurgînd, în bună parte, calitățile și scăderile cărții. Ceea ce vrem să știm, în primul rînd, e faptul dacă *Cordovanii* este sau nu o carte reprezentativă, dacă a reușit să se convertească într-o monografie, cronică sau epopee a țărănimii noastre dintr-o anume perioadă istorică. Dacă — trecînd peste invitația aceluiași I. D. Bălan, de a discuta, plecînd de la Ion Lăncrănjan, despre tradiție și inovație — avem de a face cu un conflict puternic, dacă numeroasele personaje și forțele sociale intrate în raza unui reflector foarte mobil, am zice chiar distributiv, dobîndesc sau nu contururile imaginii artistice. Dacă, într-un cuvînt, *Cordovanii* este o carte „capitală“ și marchează, aidoma unui corolar, un capitol însemnat al prozei noastre. Vom încerca să răspundem.

Cordovanii este una din cărțile care cu greu poate fi situată sub semnul unei caracterizări tranșante. Și aceasta nu pentru că ar fi lipsită de elemente definitorii pentru o anume categorisire, ci, dimpotrivă, datorită faptului că însumează foarte multe trăsături, care, grație aspectului lor variat, nu fuzionează într-o impresie unică. Vorbeam de pildă, mai înainte, despre o eventuală comparare cu *Ion*. Sub acest aspect nu e prea hazardat să apreciezi, într-o continuare a raționamentului, că Ion Lăncrănjan ne-a dat și el un roman al pămîntului, cu tot ceea ce incumbă o asemenea temă. Adică relevarea, cu precădere, a sentimentului de fetișizare a „țarînei“, capabil să declanșeze cumplite drame interioare și nu mai puțin dramatice

încleștări de forțe, ce merg pînă la bătălia între oamenii a două sate. Întreaga desfășurare a narațiunii ne indică însă o cu totul altă caracterizare. Și anume am spune că e vorba despre un roman al țărănimii, al drumului parcurs de aceasta în anii noștri. Date fiind proporțiile lui, rezultate în bună parte și din dorința autorului de a consemna cronologic și cu minuție evenimentele specifice mediului supus observației, în timpul cuprins între Eliberare și încheierea cooperativizării — se poate spune chiar că ne găsim în fața unei „epopei" a țărănimii noastre (termenul îi aparține lui I. D. Bălan). După cum, dacă avem în vedere numeroasele pagini „etnografice" — nunțile, jocurile populare, obiceiurile și tradițiile de la sărbători sau înmormîntări, descrise pe larg — putem spune că avem și o monografie a satului, a satului ardelean, întrucît „culoarea locală" e ușor sesizabilă, și nu numai în limbajul personajelor. Sensul final al *Cordovanilor* ar pleda pentru o altă caracterizare: prăbușirea unui mit, a crezului ancestral în bucățica de pămînt.

În privința modalității lucrurile se prezintă asemănător. După lectură, ai impresia că totul a fost povestit la persoana întîia, că cele trei volume constituie, într-un fel, un lung monolog interior. Nu este însă chiar așa. Cum spuneam, cartea desfășoară în fața noastră un film amplu, care nu suferă de modicitate. Și te întrebi, în mod firesc, cum e posibil ca tablourile de masă, de pildă, să fie redate în limitele unui monolog interior. Scrutînd lucrurile, îți dai seama, de fapt, că tiparul propus — evident, în genere — a suportat pe parcurs unele corecturi, că s-a uzat de cîteva subterfugii. De multe ori relatarea eroului este de fapt relatarea autorului. Dacă Lae ne asigură că a văzut tot ceea ce povestește, aceasta se datorează numai faptului că prozatorul a vrut să păstreze, cel puțin aparent, o anume formulă. Aspectul acesta nu ni se pare lipsit de importanță. Înainte de toate pentru că aici își găsește sursa una din principalele slăbiciuni ale cărții (lungimea), despre care, deocamdată, nu e momentul să vorbim.

Toate caracterizările, semnalate doar, sînt mai mult sau mai puțin posibile, unele completîndu-se reciproc și dînd naștere la altele. Care este cea mai plauzibilă? Pen-

tru a răspunde, cu șanse de a ne apropia de adevăr, trebuie, desigur, să luăm în considerare intențiile autorului. Ce a urmărit Ion Lăncrănjan? Din felul larg în care a imaginat fabulația, tragem concluzia că scopul său primordial a fost acela de a ne da o cronică despre satul contemporan, unde să fie cuprinse etapele istorice ale acestuia, iar accentul să cadă pe „dumirirea" țăranului individual și integrarea lui material-morală în circuitul socialist. Celelalte caracterizări pot fi aplicate mai mult unor momente distincte ale romanului, ele găsindu-și justificarea numai în măsura în care au și acoperire artistică.

Ceea ce frapează în această lucrare de debut, este capacitatea autorului de a îmbrățișa un număr copleșitor de fapte și personaje. Prin fața noastră trec reprezentanții celor mai diverse categorii umane și sociale, sîntem martorii a numeroase întîmplări caracteristice satului din timpul amintit. Nimic nu este uitat, atenția oprindu-se, cu mai multă sau mai puțină insistență, asupra a tot ceea ce poate reconstitui, cît mai complex și explicit, tabloul propus cercetării. În centru se găsește țăranul legat de pămînt, care plătind un tribut greu unei cencepții retardate, cade pradă celor mai acerbe tribulații interioare. Emanciparea de sub imperiul lor terifiant se realizează cu multă trudă, după o perioadă cînd schilodirea sufletească ajunsese la apogeu, cînd dorința puternică, izvorîtă parcă din inconștient, cu forța deprinderilor cimentate de-a lungul secolelor, de a păstra pămîntul cu orice preț, de a-l apăra cu orice mijloc — a dus la renunțarea premeditată a celor mai firești și elementare sentimente umane. Frazele de mai sus se referă, în primul rînd, la Nicolae Logojan (Lae), dar și la întreaga familie a Cordovanilor. Un loc tot atît de important în economia romanului îl ocupă Mitru, țăranul sărac, lipsit cu desăvîrșire de mijloace de existență. Atașamentul lui la revoluție e spontan și sincer, rațiunea lui de a fi fiind promovarea entuziastă a ideilor revoluționare, transformarea satului, luminarea oamenilor. Prin virtuțile sale artistice, acesta dobîndește contururile unui erou generic. În roman există însă și alte asemenea personaje, care alcătuiesc un plan doi „dens", semnificativ. Dușmanii lui Mitru, bogătanii, sînt și ei bine

reprezentaţi, autorul operînd în rîndul lor unele delimitări interesante, ceea ce le conferă, chiar numai prin aceasta, o apreciabilă autenticitate. Căci pe lîngă Chimu lui Mentu, bunăoară, un chiabur „clasic", în privinţa intenţiilor duşmănoase manifestate făţiş, apar şi alţii de seama lui, care îşi drapează însă cu grijă pornirile subversive, uneori în faldurile unor fraze insidoase, alteori în acţiuni aparent pozitive. Ca să dăm exemple, l-am numi pe Alisandru Ghirăului sau pe crîşmarul comunei. „Materialul" cu care lucrează asemenea indivizi, e recoltat, de regulă, din rîndul ţăranilor cu oarecare stabilitate materială, lipsiţi de o înţelegere precisă în ceea ce priveşte sensurile de dezvoltare a fenomenelor sociale. Pe aceştia autorul îi prezintă, simbolic, în grupuri compacte, sugerînd astfel o mentalitate şi o psihologie generală. Galeria tipologică enunţată pînă acum — foarte schematic, intrucît vrem să dăm doar o imagine a universului uman creat de Lăncrănjan — e îmbogăţită cu alte categorii semnificative. E vorba, în primul rînd, de un număr apreciabil de activişti (Pătru lui Milinton, Indreiu Susan, Maxim, Dicu Gheorghe etc.), care marchează o prezenţă destul de consistentă. Prin bogatul material faptic investit în evoluţia lor, romanul se îmbogăţeşte cu o coordonată însemnată. Dacă adaugăm, apoi, tagma teroriştilor de profesie (Aurică Aviatorul, familia Mogoşilor), care în primii ani de după Eliberare exploatau, foarte operativ, cea mai mică neregulă şi treceau nu o dată la „acţiuni de pedepsire", dacă, în sfîrşit, îl pomenim pe fostul notar Titus Colceriu, ajuns, printr-un straniu concurs de împrejurări, om de bază în conducerea sfatului popular, sau pe Miclean, un legionar notoriu, transformat peste noapte în secretar de partid — avem în general o imagine edificatoare asupra amplei figuraţii mînuite în *Cordovanii*. Spunem în general, întrucît toţi cei numiţi sînt numai mandatarii unor categorii. Pentru întregirea imaginii, ar trebui să ne referim şi la numărul imens de personaje secundare, extrem de diferite, care îşi fac simţită prezenţa de-a lungul întregului roman. Şi ar trebui să ne mai referim, în sfîrşit, la Parasca, un personaj feminin de rară gingăşie.

Destinele tuturor eroilor sînt plasate pe fundalul dis-

tinct al satului contemporan, așa încît, în final, *Cordovanii* relevă, prin intermediul acestora, evoluția, drumul țărănimii în anii noștri. O istorie amplă deci, care, într-un fel, „sintetizează" cărțile cu tematică rurală. Căci sînt cuprinse aici toate, absolut toate momentele specifice satului. Este o calitate însemnată a *Cordovanilor*, care îi asigură, credem, o apreciabilă „longevitate". Se pune însă întrebarea: oferă într-adevăr cartea lui Lăncrănjan o imagine sintetică — evident sub raport artistic — a universului rural contemporan, este ea adică o cronică, o operă de căpătîi, care să încoroneze un capitol însemnat al prozei noastre? Întrebarea aceasta ne-am pus-o în mod legitim după depănarea celor 1 500 de pagini. Un răspuns prompt, radical, e aproape exclus, el comportînd unele considerații delimitate. Dacă privim romanul numai în direcția tipologiei și a fondului faptic, lucrurile sînt limpezi, căci, așa cum spuneam, nu a fost ignorat nimic. Dacă scrutăm însă cu atenție momentele distincte ale narațiunii, observăm, cu destulă ușurință, că multe dintre acestea nu decurg cu necesitate unele din altele — evident, tot sub raport artistic —, că nu puține dintre ele au fost incluse numai pentru a întregi un tablou social. Găsim apoi zeci de pagini care se consumă la voia întîmplării, ele nerăspunzînd în nici un fel ideii principale. În plus, uriașul material faptic și vasta galerie tipologică nu se interferează cu suficientă forță într-un conflict unitar. Ai întrucîtva impresia că ți se oferă o juxtapunere. Impresia aceasta, ce nu te părăsește nici un moment, e furnizată și de modul de narare. Romanul este, în fond, o evocare, o retrospectivă pe care și-o propune Lae. El ne povestește, bineînțeles, întîmplările sale personale — dragostea pentru Parasca, certurile și bătăile interminabile cu membrii familiei, oscilațiile exasperante pînă cînd se hotărește să se înscrie în cooperativă etc. Cu excepția unor lungimi, acest plan al romanului este partea cea mai rezistentă, majoritatea momentelor componente caracterizîndu-se printr-o autentică forță artistică. În relatarea protagonistului este cuprinsă și viața satului, care în multe cazuri ni se înfățișează în imagini corespunzătoare. Este memorabilă, de pildă, scena întîlnirii la hotar dintre oamenii a două sate învecinate, cînd — induși în

eroare de zvonurile contradictorii lansate de specimene ca Aurică Aviatorul, cu intenţia vădită de a sabota reforma agrară — şi unii şi alţii reclamă, cu hotărîre nestrămutată, aceleaşi pămînturi, şi ca urmare, ajung la o încăierare de proporţii apocaliptice. O scenă asemănătoare — dar de o intensitate scăzută, nu pentru că e lipsită de veridicitate, ci datorită faptului că împrejurările social-istorice nu mai sînt de natură, să declanşeze conflicte acerbe — este şi înfruntarea dintre cooperatori, adepţii unor noi forme de viaţă şi individualii care nu vor să accepte comasarea şi cred că e din nou momentul să-şi „apere“ loturile, intrate în mod firesc în aria largă a cooperativei. Pot fi citate nenumărate asemenea reuşite secvenţe din viaţa satului (cum ar fi unele şedinţe din curtea sfatului, lupta cu Aurică şi oamenii săi, nunţile, jocurile populare, care, dincolo de un pitoresc, excelent surprins, conţin întotdeauna un subtext dramatic), ceea ce justifică, într-o oarecare măsură, titlul de epopee sau cronică acordat *Cordovanilor* de unii critici. În ce ne priveşte, nu vom utiliza un asemenea termen, întrucît, aşa cum spuneam, momentele acestea (şi încă multe altele) nu creează iluzia unui tot unitar. În ansamblu, cartea oferă imaginea dublă a unor stampe suprapuse şi a unei confesiuni. De aceea *Cordovanii*, ca naraţiune a satului, e lipsită de un conflict în accepţia clasică a termenului, fapt care a adus după sine numeroase repetiţii, pasaje întîmplătoare şi, în genere, o lectură trenantă. Probabil că dacă autorul nu şi-ar fi propus, cu atîta obstinaţie, tirania relatării din perspectiva protagonistului, multe din lipsurile semnalate ar fi fost ocolite. N-am mai fi sesizat artificialitatea, pregătirea în culise a cîtorva situaţii în care e obligat să se angajeze Lae, altfel neputînd fi informaţi de mersul general al evenimentelor. Îţi dai seama că Lae e utilizat, nu o dată, aidoma unui element catalizator. Drumurile sale repetate la oraş nu au alt scop decît să-i prilejuiască întîlnirile, întotdeauna întîmplătoare, cu unele personaje (în speţă activişti de la raion) care în felul acesta sînt portretizate şi introduse în acţiune. Lae trebuie să fie peste tot: se duce la crîşmă ca să asculte ce mai spun chiaburii, participă la acţiunile de mare amploare, întreţine conversaţii cu absolut toate personajele

romanului, în sfîrşit, e „împins" chiar în maşinaţiunile teroriştilor, deşi fondul său sănătos, evidenţiat corespunzător pe parcursul a sute de pagini, este incompatibil cu o asemenea „pată" caracterologică. Toate acestea ni le povesteşte pe îndelete, prea pe îndelete, şi oarecum întîmplător, ignorînd de cele mai multe ori cursul normal al evenimentelor, întrucît, ne-ar sugera prozatorul, e vorba de un flux al amintirii.

Pe lîngă sarcina de „factotum", de erou omniprezent, protagonistul o mai are şi pe aceea de purtător de cuvînt al autorului. Ion Lăncrănjan este, în multe privinţe, un temperament liric, care nu poate rămîne indiferent, bunăoară, în faţa unui peisaj. El cunoaşte foarte bine locurile unde e plasată acţiunea cărţii, ştie că Mureşul nu oferă niciodată aceeaşi imagine, percepe prin toţi porii adierile primăvăratice, şi are, în general, imaginea unei strînse comuniuni dintre om şi natură. Dar direct, el nu poate să ne spună nimic într-o asemenea ordine şi atunci apelează, inevitabil, la Lae. N-am avea nici o obiecţie dacă peisajele incluse în naraţiune ar lua doar forma unui fundal al stărilor interioare ale eroului. Din păcate, I. Lăncrănjan nu se rezumă la atît şi, neputîndu-şi stăvili elanurile euforice, dă curs unor întregi capitole descriptive, elaborează întinse poeme despre pămînt, pe care le pune tot pe seama lui Lae. Unele dintre acestea sînt mai mult decît reuşite, dar ne apar astfel numai dacă le extragem din context, căci altfel ne dăm seama că nu-i aparţin protagonistului, ci sînt o „creaţie" a autorului. Asigurările stereotipe ale eroului, cum că el imaginează asemenea tablouri (după o întinsă descriere a pămîntului înviorat de ploaie el spune: „aşa sînt şi eu acum"), nu au darul să ne convingă. Aşa se face că, în pofida calităţii lor, paginile consacrate efuziunilor lirice par superflue în economia romanului. Ceea ce nu e puţin dacă avem în vedere faptul că, oricum, relatarea se efectuează, prin forţa lucrurilor (datorită modalităţii abordate), într-un ritm exasperant de lent. Intenţii poematice pot fi detectate şi în modul cum sînt transcrise, in extenso, unele replici impersonale, menite a sugera o stare de spirit mai mult sau mai puţin generală. Datorită lipsei de maleabilitate cu care e utilizat acest procedeu, intenţiile se con-

vertesc arareori în realitatea scontată, replicile în cauză, luînd, de regulă, forma unui balast evident, și într-o privință chiar a unei pastișe după Zaharia Stancu.

Observațiile formulate, departe de a discredita valoarea cărții, se referă numai la latura sa globală, aceea de imagine unitară, artistic-reprezentativă a satului contemporan, care, din pricinile amintite, este estompată. Dacă sub acest aspect, romanul e deficitar, și dă oarecum impresia unei interminabile acumulări de fapte (se pare că autorul a căutat să înmagazineze aci toate informațiile sale despre mediul rural), rămîne în schimb un buchet de personaje, deci și situații, care situează *Cordovanii* între operele notabile ale prozei noastre, iar pe Ion Lăncrănjan în rîndul scriitorilor cu mari posibilități artistice.

Fără îndoială că figura dominantă este Niculae Logojan, povestitorul. E interesant faptul că dacă încercăm să ni-l imaginăm ca prezență fizică, nu reușim decît într-o foarte mică măsură. (Probabil că de aceea nici nu l-am recunoscut în ilustrațiile înnegurate ale lui Iulian Olariu). Lipsesc detaliile concret-exterioare. Faptul e explicabil: el nu se autoportretizează. Totuși, lectorul îl ține minte. Niculae Logojan este, ceea ce ne-am obișnuit să spunem, uneori cu prea multă ușurință, un personaj de o rară tipicitate. El trăiește cu adevărat de-a lungul întregii narațiuni, este astfel creat încît participi intens la toate dramele lui și nu o dată ești tentat parcă să-l ajuți să-și depășească tragica miopie social-politică, iar atunci, cînd în sfîrșit, îi reușește vreo acțiune, te bucuri din plin alături de el, te simți eliberat de sub imperiul unei presiuni care te-a învăluit insidios, pînă la întretăierea respirației. În ce constă fascinația exercitată de acest personaj? Desigur în coeficientul de adevăr investit în evoluția lui, în impresionanta intuiție cu care îi sînt scrutate, disecate stările interioare, în paralelismul perfect realizat între comportamentul și fondul său spiritual. Cu un cuvînt, într-o stringentă și explicită determinare a principalelor sale mobiluri de acțiune. În preambulul articolului, arătăm că Lae ar simboliza țăranul care se leagă de pămînt cu o forță atavică transmisă din generație în generație. Aprecierea se impune a fi amendată. Lae e mînat într-adevăr de morbul patimii pentru pămînt, dar nu-și face

din aceasta un crez, un principiu al îmbogățirii. Pentru el pămîntul e mijlocul cel mai elementar de existență. De aceea cînd e furat, se dezlănțuie și trece peste orice. Se aruncă pe negîndite în bătăi crîncene cu tatăl său, cu fratele Simion, cu Lina, cumnata, și nu-i pare rău, cel puțin pentru moment, cînd îi inseamnă cu sapa, cu coasa sau cu bîta plumbuită. Aceștia îi luaseră doar pămîntul. După cum nici corecțiile pe care le primește din partea lor nu-l nedumiresc prea mult pentru că și ei caută să-și apere „jugărașele". Așa că atunci cînd o doctoriță din Bălgrad îi pansează capul ciopîrțit de ai săi, și-l întreabă pentru ce s-au bătut — crezînd că i se va dezvălui o cauză pasională — el rănpunde firesc: „pentru pămînt, pentru ce să ne batem". Bătăile, descrise cu un excepțional nerv dramatic, se țin lanț. Tatăl său nu vrea să-i dea partea de moștenire, cedată lui Simion în schimbul întreținerii pe viață, iar el nu poate, astfel, să se însoare cu Parasca, și ea o fată săracă. Pentru a scăpa de „șicanele" lui repetate, întreaga familie se mută în casa socrilor („mărindu-și" astfel gospodăria), iar el se trezește singur, și mai sărac decît oricînd. N-are deci altă soluție decît să se stabilească cu de la sine putere stăpîn pe loturile de drept. Nu rezolvă însă nimic pentru că Simion și Lina îi distrug semănăturile, dau foc recoltei, în sfîrșit, îl urmăresc la tot pasul. Conflictul atinge intensitatea maximă cu prilejul unei încăierări pe viață și pe moarte, în urma căreia bătrînul se alege cu o schilodeală ce-i grăbește sfîrșitul. Întreaga evoluție a faptelor, cuprinsă în primul volum, e înregistrată cu un penel sigur, de mare sobrietate, și declanșează semnificații profunde. Destinul bătrînului Cordovan (așa e numită familia lui Lae), simbolizează, într-o formă dură, sfîrșitul implacabil al celor care și-au făcut din avere unicul scop în viață. Grăitoare sînt, de altfel, înseși conversațiile oamenilor la înmormîntare — și aceasta o scenă excelent realizată.

Rămas, în cele din urmă, stăpîn pe pămînturi, Lae încearcă, din plin, bucuria victoriei. E liniștit, cu atît mai mult cu cît între timp s-a căsătorit cu Parasca, pe care de fapt a furat-o. Bucuria lui e însă de scurtă durată. A dorit atît de mult să aibă pămînt, a făcut atîtea sacrificii încît acum, cînd își vede visul cu ochii, nu mai are

nici o satisfacție. Mai mult, e din nou amenințat de astă dată de... cooperativă. Dat fiind mobilul existenței lui chinuite, credeam că autorul va conduce în așa fel lucrurile ca să-i ofere lui Lae șansa unică de a scăpa de sub tirania proprietății. Și probabil că mulți prozatori ar fi procedat astfel. Lăncrănjan ignorează însă clișeul, și, urmînd cu strictețe logica interioară a personajului, îl lasă pe acesta să se comporte așa cum crede el de cuviință. Lae nu intră în cooperativă, și, din punctul său de vedere, atitudinea e perfect motivată. El s-a luptat doar o viață întreagă pentru pămînt și nu concepe ca atunci cînd în sfîrșit l-a dobîndit, să-l „cedeze". De aceea nu vrea să ia în considerare nici un raționament, oricît ar fi el de logic, oricît de evident i s-ar părea la un moment dat, și începe din nou războiul, acum cu întreg satul. Activiștii din comună, toți prieteni dezinteresați, încearcă să-l aducă în rîndul oamenilor, dar Lae e de o intransigență tăioasă. Se retrage în propria-i carapace, nu mai vrea să vadă pe nimeni. Nu poate să înțeleagă de ce caută să se amestece alții în viața lui, cînd el îi dă voie fiecăruia să trăiască așa cum vrea. Deși nu prea cunoaște principiile politice curente, are totuși idee de „liberul consimțămînt" și se agață de acest postulat ca înecatul de un fir de pai. Și-a făcut însă greșit socotelile, pentru că văzînd că au de a face cu un încăpățînat, incorigibil, oamenii îl lasă în pace. Lae rămîne un izolat, îl părăsește pînă și nevasta care nu-i mai poate suporta încrîncenarea. Evident, eroul nostru nu e nici pe departe mulțumit, și înțelege, încetul cu încetul, că aceea ce-l sufocă e bucuria oamenilor. Cînd, în sfîrșit, își dă seama că viața l-a aruncat de-o parte, are revelația întregului său crez greșit fundamentat, și înaintează cererea de înscriere.

Personajul, după cum se poate observa și din succinta noastră caracterizare, e cu adevărat interesant. Evoluția lui nemulțumește totuși pe un anumit plan. Dacă am apreciat ca pozitiv faptul că eroul acționează în virtutea opticii sale distincte, e greu însă de crezut că i-au trebuit nu mai puțin de șaptesprezece ani pînă să se convingă de justețea țelurilor nobile ale comuniștilor. Altfel spus, credem că autorul a supralicitat atunci cînd l-a lăsat să se prindă și să se complacă în mrejele unei concepții dezar-

mante. Repetăm, e plauzibil — în linie generală — drumul aparte al lui Lae, dar avem impresia că spre final (volumul III, în întregime) eroul bate, exasperant, pasul pe loc. El acumulase deja suficiente elemente ca să efectueze saltul calitativ, și, menținîndu-l în inconștiență, prozatorul nu face decît să lungească inutil narațiunea (e vorba, în această privință, cam de 500 de pagini).

Un rol important în viața lui Lae ocupă Parasca, personaj luminos, aureolat de fine unde lirice. Pentru Lae, Parasca e mai mult decît fata îndrăgită, e însăși viața cu tot ceea ce are ea pozitiv, frumos. Prezența ei, hotărîrea ei de a nu-l lăsa singur în războiul cu lumea, îl ajută să-și învingă depresiunile sufletești, îi deschid ochii. Desigur că reconstituind o imagine cît mai fidelă a acestui personaj feminin, ar trebui să cităm cîteva pasaje. Mărturisim însă că ne vine foarte greu, întrucît nu știm ce să alegem, nu știm cînd „ne-a plăcut" cel mai mult. Poate atunci cînd, după întoarcerea lui Lae din război, ea trece pe stradă, cu o nonșalență naiv studiată, și-i aruncă acestuia o privire arzătoare, aducîndu-i aminte că nu l-a uitat. Poate la logodna din cîmpul de la marginea satului. Poate atunci cînd, sub ochii îngroziți ai nuntașilor, își părăsește bărbatul ales de mama sa, și se avîntă într-un joc nebunesc cu Lae, fugind apoi cu el. Sau poate... dar nu mai continuăm, căci pentru a o cunoaște pe Parasca, trebuie neapărat să citești cartea, și atunci înțelegi de ce în orice relatare a lui Lae, indiferent de temă, el găsește prilejul să amintească motivul existenței sale: „era ea, era umbletul ei, era Parasca".

Despre bătrînul Cordovan am vorbit. Am adăuga doar că pentru a ni-l apropia cît mai mult, autorul îi întocmește și o „fișă biografică", care în pofida faptului că e cam romanțioasă, contribuie totuși la conturarea personajului. Fratele Simion, al treilea Cordovan, nu atinge valoarea artistică a celor amintiți pînă acum, deoarece e urmărit discontinuu și în situații oarecum stereotipe. Departe de a fi o fantoșă, acesta se desprinde totuși cu autoritate din narațiune, cititorul avînd destule elemente din care să-i alcătuiască profilul. Și apoi nu trebuie uitat că prin destinul său (Simion intră în cooperativă numai

pentru că e convins că se va îmbogăți și-l va întrece astfel pe fratele său), luăm act de un fenomen ignorat, îndeobște, în lucrările inspirate din problematica rurală contemporană.

O imagine proiectată continuu în prim plan, beneficiind de virtuți caracteristice, este aceea a lui Mitru Spînzură-foame. Într-un fel, el pare a fi o rezultantă a contopirii dintre Nagulnov *(Pămînt desțelenit)* și Mitru Moț *(Setea)*. Dar numai într-un fel, numai dacă avem în vedere temperamentul său vulcanic. Altminteri, eroul poartă insemnele unei paternității specifice, trăsăturile asemănătoare explicîndu-se de fapt prin identitatea împrejurărilor social-politice care au îngăduit afirmarea unor asemenea oameni. Ceea ce încîntă la acest personaj, pentru că Mitru te cucerește într-adevăr, e naivitatea lui, credința că lumea poate fi schimbată, de la o zi la alta, prin punerea în aplicare a unei legi revoluționare. În ce-l privește, el nu-și poate reproșa nimic, violența de care dă dovadă în mod obișnuit, fiind doar mijlocul cel mai potrivit pentru punerea la punct a chiaburilor, pentru înfăptuirea rapidă a revoluției. Cînd își dă seama că lucrurile nu pot fi rezolvate cu una cu două, e prea tîrziu și plătește prin cîțiva ani, de fapt, nemeritați, de detențiune. Dînd dovadă de bun simț, căutînd să pătrundă legăturile intime ale vieții desfășurate sub ochii săi, el își revizuiește însă crezul, așa că pînă la urmă ne apare în postura unui revoluționar autentic.

Prin rezultatele pozitive din *Cordovanii*, Ion Lăncrănjan ne apare în postura unui scriitor cu frumoase însușiri. Dacă n-a reușit să ne dea o cronică sau o epopee a satului, el a creat în schimb cîteva excelente personaje și scene caracteristice din viața rurală contemporană, asupra cărora, cercetătorul de mîine al literaturii noastre va trebui, fără îndoială, să-și îndrepte atenția.

1963

Nicolae Breban

FRANCISCA

Întîlnit arareori în reviste, dar mulţi ani în şir, Nicoale Breban îşi face de fapt debutul cu *Francisca*, un roman masiv de aproape 600 de pagini. Să recunoaştem, este un debut puţin obişnuit, prin „dimensiune" şi cu precădere prin ceea ce relevă. Oricît de „interesante" ar fi părut schiţele şi nuvelele sale unui critic amator de clasificări, adică unui critic care pentru întocmirea unor bilanţuri cuprinzătoare nu lasă nici o proză neconspectată, ele nu lăsau să se întrevadă apariţia *Franciscăi* — punct notabil în evoluţia epicii contemporane. Fapt care ne şi îndreptăţeşte să afirmăm că această carte oferă o lectură reconfortantă, şi poate nu atît prin valoarea ei intrinsecă, sau, mai bine zis, nu prin nivelul el numai din cînd în cînd remarcabil, cît datorită îndeosebi structurii sale inedite, suflului nou. După multe, foarte multe cărţi medi-ocre închinate satului (autori: Ştefan Luca, Petru Vintilă, Titus Mocanu etc.) unde se „dezbate" la nesfîrşit „clasica" dumirire a ţăranului în toate ipostazele sale posibile şi imposibile, după altele ceva mai puţin numeroase dar nu şi mai puţin fade dedicate „producţiei" (autori perseverenţi: Nicolae Ţic, Constantin Chiriţă ş.a.), după compunerile dezarmante în care observaţia autentică e suplinită de o pretinsă intelectualitate (Al. I. Ştefănescu, Radu Cosaşu şi chiar T. Mazilu), într-un cuvînt, după o masivă proză ternă elaborată cu scopul de *a arăta, a înfăţişa* viaţa, — o carte precum *Francisca* are darul să te scoată parcă dintr-un coşmar, şi, implicit, îţi întăreşte convingerea că literatura epică de azi nu numără doar „făcători de cuvinte", nu e impulsionată numai de lirism. (Prelu-

înd și semnînd termenul lui Marin Preda, nu sîntem însă de acord și cu „teoria" sa, cu numele pe care le vizează). Romanul lui Breban nu prea are corespondențe în literatura noastră din ultimii ani, și aceasta, peste orice posibile observații critice, e un aspect de maximă importanță. Trebuie apreciate eforturile autorului pentru a da la iveală o proză care nu numai că nu seamănă cu grosul neutralizator, și, ca atare, înzestrat cu virtuți „exemplare", dar care în multe privințe se găsește într-un fericit paralelism cu ceea ce înțelegem cu toții prin literatură modernă. Cu aceasta am ajuns de fapt la definirea romanului. Într-o succintă caracterizare, Matei Călinescu, după ce atrage atenția că proza în discuție se refuză etichetării, ne informează, totuși, în continuare, că Breban îi urmează pe Camil Petrescu și Hortensia Papadat-Bengescu, că îmbină analiza cu un realism aspru și că, uneori coboară în zonele *psihologiei abisale*. E și mult, e și puțin. Mult pentru că e hazardat să spui că un debutant reușește să sondeze străfundurile înegurate ale sufletului (n-ar strica poate o definire a *abisalului*, termen utilizat frecvent în ultima vreme, în contexte ambigue), puțin pentru că un autor care își propune, în genere, să vorbească despre intelectuali, și într-un limbaj corespunzător, va face în mod firesc analiză (precum cei doi scriitori citați) și, totodată, va corobora analiza cu „creația" (cu „realismul tenace", cum se exprimă M. Călinescu), altfel fiind exclusă orice posibilitate de a diseca stările sufletești, sau a le scoate la lumină pe cele „abisale". În realitate, N. Breban procedează cam în maniera marilor prozatori contemporani. Evident, nu e vorba de nici o pastișă, ci doar de receptivitate la ceea ce e inedit, modern în literatură. Breban a intuit că proza nu mai merge, exclusiv, nici pe creație nici pe analiză, (ca să folosim termeni consacrați în critica românească) și că noua ei „formulă" rezidă într-o îmbinare organică a celor două fundamentale direcții. Lucrul nu e izbitor nou în literatura universală (și bineînțeles, nici unic) dar, oricum, definitoriu pentru ultimele decade ale veacului nostru, chiar dacă la un autor sau altul (avem în vedere doar creațiile prestigioase), aspectele semnalate nu se găsesc în proporții egale, „armo-

nioase", uneori fiind împinsă în prim plan analiza, alteori creația etc. Fără să ne aventurăm în pronosticuri, avem convingerea că o atare concepție despre proză e deosebit de fertilă și că poate da naștere unei creații valoroase, cu adevărat reprezentative pentru epoca noastră. În primul rînd deoarece corespunde unor principale trăsături ale omului contemporan: febrilitatea și simțul estetic evoluat. Cititorul de azi nu mai are pacienţa să urmărească doar un fir narativ, pe care de cele mai multe ori îl poate continua imaginativ; iar dacă îl urmărește, nu se poate declara satisfăcut numai cu atît. Dincolo de faptele, chiar impecabil expuse, el pretinde meditație, reflecție. Or proza modernă, care nu mai acordă credit creației decît în măsura în care facilitează o nuanțată, profundă analiză, îl satisface, credem, pe deplin. Cel puțin deocamdată. Cum spuneam, autorul nostru a intuit coordonatele prozei moderne și ne-a dat în *Francisca* un roman contemporan nu numai prin materialul abordat, ci, ceea ce la noi e cam de mult un deziderat, și prin modul cum e conceput. Vorbind mai direct, am spune că nu avem decît cuvinte de laudă pentru faptul că autorul, fără să aibă o experiență deosebită în genul proteic, și-a compus cartea de așa manieră încît lăsînd, justificat, deoparte capitolele „expozitive", a notat doar punctele de plecare pe marginea cărora a inițiat discuții din diverse perspective și nu odată la nivel intelectual, a elaborat în fond numeroase pagini analitice, care chiar dacă n-or fi devzăluind abisalul, sînt, adesea, remarcabile prin puterea lor de pătrundere, prin calitatea lor de a evidenția fațete diverse ale unor stări aparent amorfe sau rectilinii.

N-am vrea să se înțeleagă, din frazele de pînă acuma, că meritul autorului, și, ca atare, caracterul modern al prozei sale constau doar în aceea că au fost bine proporționate analiza și creația. Important ni se pare îndeosebi faptul că însuși materialul „epic" (aici intrînd și aspectele ce se înscriu în limitele cele mai diurne, cum ar fi „problemele de producție"), e „transcris" dintr-un unghi elevat, sintetic, capabil să solicite intelectul, să genereze impresii, supoziții, analogii — într-un cuvînt, să prilejuiască aprecieri, considerații de felurite naturi. Acesta e meritul primordial al romanului *Francisca*, la care tre-

buie să adăugăm de îndată lipsa schematismului, sau pe celelalte două nume ale sale: idilismul și sociologismul vulgar. Întîrziind un moment asupra mențiunii din urmă, am spune că la Breban destinele umane nu se înscriu în făgașuri stabile, între puncte identificabile cronologic. Ele „evoluiază“ (revers artistic al unei judicioase observații) pe o linie oarecum întortochiată ce parcurge cu precădere punctele, să le zicem, saturate de o revelatoare încărcătură umană. Autorul nu vrea *să ne arate* de unde a plecat și unde a ajuns, de pildă, Ion Cupșa (lucru logic și deci previzibil), ci procesul radicalei sale metamorfozări, și acesta nu atît pentru finalitatea sa, cît pentru faptul că reface un întreg de natură etică, psihologică și socială. În Cupșa, cel care înregistrează saltul de la spiritul gregar, la conștiința forței sale, de la acceptarea puterii altora, în virtutea unei concepții de viață, la proclamarea impetuoasă a capacităților proprii, de la crasa opacitate socială, la descătușarea haotică, răbufnită într-un violent individualism, semn al unei viitoare și autentice personalități — în toate acestea pot fi identificate nu doar o experiență oarecare, ci ipostazele evolutive ale unei întregi colectivități umane. Investit cu date generale, detectabile în varii categorii etice și psihologice, destinul eroului își proiectează sensurile pe un fundal cuprinzător ce depășește cu mult condiția sa, drumul de la proletar agricol, la muncitor. Asemănător a fost imaginată și Francisca, dar cu mențiunea că de astă dată rezultatele sînt ceva mai modeste. Pare paradoxal, însă aceasta este impresia finală. Și cu atît mai paradoxal cu cît eroina (aceea care dă titlul, și, în cea mai mare parte, tenta intelectuală a cărții, caracterul ei de dezbatere) trebuia să se constituie îndeosebi din „felii“ analitice. E momentul să deschidem o paranteză. Dacă am face un calcul aritmetic și am trece într-o coloană pasajele analitice iar în cealaltă aspecte de viață frustă (creația), am constata că accentul cade pe prima categorie. După cum am afirmat mai înainte, autorul chiar și atunci cînd „narează“, nu o face la modul tradițional, ci oarecum dintr-o optică restrictivă, consemnînd datele indubitabile ale realității numai întrucît acestea oferă personajelor posibilitatea unor reflecții. Deducem deci că analiza este la el ceva programatic. Iar paginile

reușite de aici și descind. Însă numai atunci cînd dialogurile — mentale adesea — Chilian-Francisca, Chilian-Cupșa (fondul și modalitatea analitică din *Francisca*) se exersează pe marginea unor elemente cît de cît importante. Din păcate, N. Breban nu are în vedere numai asemenea aspecte, și, voind să facă neapărat analiză, se lansează, nu o dată, în comentarii sterpe, care estompează profilul eroilor și lasă o impresie neplăcută de făcut, de artificios. Repetăm: autorul e un înzestrat analist (nerecunoscînd aceasta ar însemna că retractăm tot ce am remarcat pînă acum, ar însemna să negăm noutatea incontestabilă a romanului), dar trebuie să spunem că el mai confundă, cum confundă mulți tineri prozatori, „descrierea“ stărilor cruciale sau comune cu locvacitatea sau chiar cu discursivitatea. Pata aceasta se observă la Francisca, și mai mult, la Chilian. Ambii au scene relevabile. Îndeosebi Francisca se reține în prima parte a confesiunii sale, cînd nu numai că se definește, dar aruncă și lumini necruțătoare asupra unui defunct mod de viață. Chilian are de asemenea momente reușite și, în general, impune prin inteligența și comprehensiunea sa, trăsături pe care nu le-am prea întîlnit la eroii pozitivi din literatura noastră. Ce ne facem însă cu pasajele unde protagoniștii se învîrt exasperant pe loc, iar autorul crede că pătrunde, în felul acesta, în meandrele psihologiei? Ne gîndim, de exemplu, la secvența unde Cupșa îl roagă cu disperare pe Chilian să pună o vorbă bună pentru a fi primit la lucru, dar acesta din urmă își privește, pagini în șir, bocancii și arborează un zîmbet pal, semn al unei preocupări, al unei concentrări rămasă, pînă la urmă, necunoscută nouă și, evident, interlocutorului. Ne mai gîndim la disputele mereu întrerupte și mereu reluate, fără nici o finalitate, dintre Pienescu și mama Franciscăi, dintre mama Franciscăi și tatăl ei, ca și la aproape toate considerațiile pseudo-infantile ale eroinei despre amorul ilicit al oamenilor maturi. Nu intră într-o asemenea categorie „explicația“ din chioșc, care, compusă fiind numai dintr-o proiecție a maturității în vîrsta adolescentină, dintr-o analiză profundă, și totuși mai mult prin devinație, a unor observații și impresii păstrate în amintire — ni s-a părut excelentă. Ce ne facem însă cu plăcerea vizibilă și nestăpînită

a scriitorului de a aduce determinări peste determinări acolo unde un singur atribut ar fi fost suficient? „Chilian continua s-o privească, masiv, nepăsător, greoi, de neclintit". „Chilian o asculta în felul lui obișnuit: perfect încremenit, inexpresiv, absent, dîndu-i ei o limpede senzație de singurătate și liber arbitru. El o înconjura cu un inel larg, puternic, și cînd ea obosea sau își pierdea drumul sau se înspăimînta doar, el era acolo, egal cu sine însuși, și ea îl descoperea peste tot în întortochiata ei rătăcire, fără uimire, apropiindu-se atunci de el, pentru o fracțiune de timp, firesc, cu ochii, însă, fulgerînd o insuportabilă bucurie". La un moment dat Francisca a observat „un lucru nou, neașteptat, uimitor", „Și, după cîtva timp, el reuși chiar să se transforme într-un copil uriaș, dolofan, greoi, care prin lipsa lui de fantezie și prin neîndemînarea lui semăna cu acei copii de «familie bună», grași, nătîngi, și bine îmbrăcați care se amestecă printre vioii copii ai mahalalelor". Unde mai pui că, nerezistînd verbozității, autorul ajunge să împerecheze ciudat cuvintele și să spună „încă cîteva zile", „în mod total", „în mod cu mult mai puternic" etc. Există și cazuri cînd dorința de a fi la obiect se convertește în fraze de-a dreptul gazetărești, care, culmea, păcătuiesc și prin prolixitate. „În ziua aceea, în întreaga țară, pumnul uriaș al forței poporului, care stătea ridicat de milenii deasupra minciunii, nedreptății, deasupra înrobirii maselor de către o mînă de oameni-hienă și oameni-broască, de către oameni-tigru și oameni-șarpe, căzu acum cu o formidabilă hotărîre și putere, strivind și desființînd baza economică, reazemul fundamental al minciunii, nedreptății și înrobirii întregii omeniri vii, sensibile, de către o mînă de oameni-hienă și oameni-broască, de către oameni-șarpe și oameni-tigru. În ziua aceea se încheia istoria lungului șir de «crime, mizerii și nebunii» declanșate de împărțirea omenirii în clase antagonice și de repartiția inegală și monstruoasă a veniturilor. În ziua aceea începea cu adevărat, în întreaga țară, o eră nouă . . ." Ce ne facem cu toate acestea, unde le putem încadra dacă nu la balast? Faptele sînt prea evidente pentru a mai necesita comentarii.

În pofida unor asemenea scăderi, de loc lipsite de importanță (încă o carte cu minusuri similare și Breban va pierde enorm), *Francisca* rămîne un roman notabil, care atestă posibilități și împliniri certe, și care, mai ales prin luciditatea sa, va prilejui probabil meditații unor tineri scriitori adepți prea credincioși doar ai prozei tradițional-realiste, ai miturilor și simbolurilor pseudo-lirice. Cu un cuvînt, *Francisca* apare într-un moment, într-un context literar, cînd, prin noutatea sa, contribuind la o anume echilibrare a modalităților epice, poate fi extrem de utilă.

1965

Nicolae Țic

ORAȘUL CU O MIE DE BLESTEME

Nicolae Țic are, de acum, o anume experiență, manifestată destul de sensibil în construirea unui lanț faptic și în redarea imediată a acestuia. Problemele de la care pleacă sînt demne de interes, eroii, în mare, reprezentativi, iar patosul din dezbaterea etică ia un aspect nu lipsit de importanță. Se adaogă în *Orașul cu o mie de blesteme* și o vizibilă preocupare pentru unele elemente de tehnică narativă modernă. Cu toate aceste puncte pozitive, vădite în proporții diferite în *Ora șase*, în *Un vals pentru Maricica* etc., eziți să afirmi că Nicolae Țic a depășit un nivel artistic mediu. Cărțile sale, citite pe alocuri cu interes, îți lasă în cele din urmă un gust neplăcut. Mai devreme sau mai tîrziu, ele se uită. Și aceasta, e o notă nu prea favorabilă. Ne lansăm desigur într-un truism inspăimîntător cînd afirmăm că există suficiente narațiuni, care deși nu îmbogățesc literatura, se rețin totuși, fie printr-un personaj bine prins, fie prin două-trei sugestii, fie prin curajul investit în atacarea cîtorva chestiuni „delicate", fie doar prin unele pagini descriptive ș.a. Nicolae Țic nu impresionează însă prin nimic. Va fi probabil o explicație și aceea că tînărul scriitor nu caută să epateze. Probabil. Dar mai aproape de adevăr sîntem, credem, atunci cînd ne referim la superficialitatea lucrărilor sale. Căci trebuie să te întrebi, la urma urmei: cum se justifică un prozator care îngrămădește narațiuni peste narațiuni, toate de o „constantă" uniformitate, prin ce își aduce el contribuție la edificarea unei literaturi reprezentative? Numai prin faptul că scrie frecvent și că pleacă întotdeauna de la „probleme contemporane". Doar atît,

e puţin. De aceea ne vom permite — spre deosebire de unii comentatori, care, impresionaţi de timbrul „actual" al paginilor lui Ţic, au manifestat multă şi gratuită bunăvoinţă pînă acum — să facem cîteva observaţii mai severe.

Cum spuneam, cauza nereuşitelor o vedem mai cu seama într-o constantă superficialitate. Autorul recentului *Oraş* crede că se achită de toate obligaţiile atunci cînd schiţează un cadru temporal şi spaţial, cînd umple acest cadru cu personaje luate din, sau presupuse a fi existînd în realitate. Subiectul, şi în fond naraţiunea, vin, crede el, de la sine. Ţic caută să ne dovedească mereu că romanele se încheagă destul de uşor. Numai că urmărind un asemenea scop nu realizezi prea mult. Cititorul se lasă cu greu înşelat, şi constată cu destulă uşurinţă că acolo unde se cerea, bunăoară, o atentă analiză, nu e decît seacă informare, că o problemă de viaţă, bine intuită, e doar enunţată, tratarea ei fiind escamotată prin ... moderne puncte de suspensie, sau că, în sfîrşit, conflictul etic sau social al naraţiunii e rezolvat călduţ şi înainte ca personajele să-şi fi dezvăluit, în faţa noastră, fondul lor specific. Dezbaterea etică, apoi, atît de lăudată de unii şi transformată chiar în „teza bucuriei", nu e, de cele mai multe ori, decît un patos ieftin, un şuvoi de fraze voit emoţionante şi „principiale". Departe de noi gîndul de a contesta notabilele puncte de plecare ale scriitorului. Ele există, dar ce folos că graba, comoditatea, tiparele şi schematismul le convertesc în pagini oarecare, „pasabile".

Pentru a exemplifica aceste observaţii, trecem la discuţia romanului *Oraşul cu o mie de blesteme*. Cartea debutează, la modul descriptiv, prin perioada: „Pe la începutul anului 1946 ... B. era un orăşel amorţit şi murdar, cu multe case de cînd lumea (opt negustori îşi ridicaseră vile, dar nu aici, în împuţenia asta, ci la vreo zece kilometri depărtare, între dealuri cu vii) şi zeci de străzi cu miros specific, dintre care ar fi să amintim: strada Principală, care mirosea a colonie, aici fiind înghesuite, pe lîngă magazinele de confecţii, opt frizerii şi două drogherii; strada Gimnaziului, care vară şi iarnă mirosea a iahnie de fasole; strada Spitalului, cu mirosul de spirt;

strada Cîmpului (pe care staționau zilnic între douăzeci și treizeci de birje) mirosind a urină de cal". Ușor de prevăzut că e vorba de un roman al tîrgului. Într-adevăr, nu lipsește „recuzita clasică". Întîlnim negustori (îmbuibați, firește) care își laudă marfa în stradă și te trag de mînecă să-ți arate ultimele noutăți; procurori, avocați, medici încîntați să-și etaleze costumele de culoare închisă; industriași de mîna a șaptea, polițai în frunte cu șeful instituției, și o figurație corespunzătoare, adică un număr de oameni împărțiți (suntem la începutul lui '46) în două tabere: de o parte înrăiții în politică veche, de cealaltă reprezentanții „noului". Mișună, de asemenea, în carte destule femei, mai tinere sau mai ofilite, mai frumoase sau mai slute care, ca vrednice soții ale oamenilor „influenți", sînt bine îmbrăcate (la modul provincial) și-și consumă viața, după tipicul burghez, în bîrfe groase, și, credem că am scăpat, mai ales în amoruri ilicite săvîrșite, dezinvolt, pe după garduri și-n iarba zăvoaielor. Toți și toate învîrt politică, politică liberală sau țărănistă, și, ca atare, domnii țin discursuri panglicare, lansează zvonuri subversive, pun să se arunce granade, iar doamnele participă la serbări (era să uităm: prin orașul B. trece la un moment dat chiar și regele Mihai), plîng, manifest, la înmormîntări etc., etc. N-are sens să enumărăm și celelalte elemente constitutive ale cărții. Cititorul le cunoaște prea bine din alte narațiuni. Dar Țic nu se oprește aici. Tema orașului provincial este numai o coordonată a romanului. Intenția autorului a fost aceea de a realiza un soi de frescă a timpului nostru. Un loc important e rezervat, prin urmare, secretarului de partid (care . . . e trimis la B. să descurce ițele încurcare de predecesorul lozincard), activiștilor de toate felurile, oamenilor de bună credință etc. Ni se spune ceva și despre clubul unde flăcăii și fetele învață, deocamdată, să danseze tango-ul, activitățile mai pozitive fiind lăsate pentru o fază ulterioară.

Cam acesta e tabloul social-uman, tablou, cum se vede, conceput din elemente arhicunoscute. Bineînțeles, un asemenea fapt nu constituie neapărat o carență. Tristețea e însă că Țic nu face decît să reia, din fuga condeiului, o „tipologie" și așa schematizată în multe din cărțile

noastre. Burghezii, știm cu toții, sînt detestabili. Dar să citești, pentru a nu știu cîta oară, că detestabilitatea lor se manifestă în mese bogate, în triunghiuri conjugale și în colportarea de răutăți, e, orice s-ar spune, exasperant. Cînd toate acestea mai sînt „înfățișate" și într-un limbaj, care, voindu-se „critic", nu e decît rebarbativ, atunci răbdarea e pusă serios la încercare, și te întrebi, pe bună dreptate, ce rost are să citești cartea? Repetăm, știm cu toții, de pildă, că poposirea regelui într-un orășel era marcată prin sindrofii teribile. Dacă scriitorul vrea să ne reamintească acest lucru, și nu-l oprește nimeni, trebuia să facă însă în așa fel încît să „aflăm" ceva și despre caracterele comesenilor, în orice caz ceva care să spargă „optica" icrelor negre și a puilor în mujdei. Cînd vrei să arăți, apoi, că doamnele din trecut erau cam rele de muscă, și iar nu te oprește nimeni, se cere să depășești simpla informație. Altminteri orice intenție de a face proză e de la început neutralizată, se convertește, automat, în ariditate.

Cealaltă latură a romanului, aceea privind evoluția personajelor pozitive, e construită, în mare, după aceleași „virtuți" ale schematismului. Și în acest oraș cu o mie de blesteme (n-am prea înțeles de ce e damnat tîrgul!), secretarul e un om relativ tînăr, și, nici vorbă, foarte bine intenționat, drept care se descurcă exemplar în cele mai încurcate probleme. Soția sa (de o bucată de vreme secretarii din unele cărți trec, înainte de a apare în fața cititorilor, pe la ofițerul stării civile) este o vrednică tovarășă de viață, îl tempereazā cînd e nervos, îl stimulează cînd ezită. Amîndoi sînt îmbrăcați modest: el într-un singur costum, ea în aceeași rochie de stambă, pe care o spală și o scrobește zilnic. Discuțiile lor ating arareori nivelul drăgostos — de, ca între soți —, dar buna înțelegere, încrederea reciprocă nu lipsesc niciodată. Colaboratorii secretarului, oameni cu o pricepere politică mai scăzută, sînt niște entuziaști. Unul își întocmește planuri maximale și minimale (din care spicuim: completarea studiilor liceale, înscrierea la facultate, descoperirea unei neveste), altul se mulțumește cu o conștiincioasă și obișnuită activitate (croirea literelor pentru lozinci, discursuri înaripate în fața lucrătorilor), iar fetele răspund

telefoanelor primite la sediu, sau le mai amintesc bărbaţilor că femeile, chiar dacă sînt activiste, au şi ele dramele lor sentimentale. Cum sînt antrenaţi în conflict aceştia? Greu de răspuns, pentru că în roman nu se petrec lucruri deosebite. Toată lumea merge la servici şi acolo nu prea ştim ce face. Ce-i drept, aflăm că atunci cînd vin din Moldova ţăranii înfometaţi secretarul dă unele dispoziţii. Se dau dispoziţii şi pentru organizarea mitingurilor, pentru arestarea poliţaiului şef şi a „potentatului" care se distra, acasă, cu fetele împrumutate, zilnic, de la orfelinatul din localitate. Dispoziţiile sînt pe dată executate, aşa că lucrurile merg neted. Ar fi ceva de obiectat? Doar atît că acest curs „firesc" al evenimentelor nu individualizează nici un personaj. Faptele sînt, ca să zicem aşa, tipice, oamenii bine aleşi, dar autorul nu pătrunde înlăuntrul lor, notează numai aspectele exterioare. Nu cunoaştem nici cauzalitatea evenimentelor, nici resortul intim al psihicului oamenilor. De aici persistenta impresie că am mai citit cîndva *Oraşul cu o mie de blesteme*, că totul a fost deja spus, şi mult mai bine. În fond, nu există în roman nici măcar o scenă care să nu fi intrat pînă acuma în raza de observaţie a vreunuia dintre prozatorii noştri. Secvenţa cu ţăranii beţi aduşi în oraş de domni, de pildă, a fost realizată de Titus Popovici în *Setea*. Ce raţiune există însă în reluarea ei, dacă, nu numai că nu-i conferi semnificaţii inedite, dar nici măcar nu o încropeşti la un nivel mediocru? E o întrebare, care ca atîtea altele, prilejuite de mai toate paginile cărţii, găseşte un singur răspuns: Nicolae Ţic a vrut să mai scoată un op, şi a crezut că e suficient să-l populeze cu cîteva lucruri bine ştiute. Cu ani în urmă, prozatorul ar fi fost poate felicitat pentru „tematica", pentru „actualitatea" naraţiunii sale. Astăzi şi cel mai îngăduitor critic i-ar refuza, sau ar trebui să-i refuze, elogiile. A devenit un loc comun acela că mitingurile, dispoziţiile, activitatea agitatorică etc. sînt doar cîteva forme ale unei munci complexe, şi că rămînînd aici, prozatorul nu realizează nici pe departe o operă „artistică", nu dă viaţă „eroilor pozitivi", ci realizează, cel mult, un bruion.

Arătam la început că scriitorul vădeşte unele preocupări pentru tehnica narativă modernă. Dar şi aceste pre-

ocupări (lăudabile, desigur) trădează multă superficialitate. Țic are convingerea că romanul devine interesant îndată ce intercalează în relatarea la persoana a treia cîteva scrisori, două-trei solilocvii anonime, și chiar unele schițe, reproduse, chipurile, din presa locală. Procedînd astfel, prozatorul și-a scos însă și mai mult în evidență modicitatea conținutului, a construit un nejustificat ansamblu baroc ce poticnește o lectură și așa greoaie.

N-am pomenit numele personajelor, deoarece n-am reținut decît funcțiile și principalele lor trăsături „caracterologice".

1965

Ștefan Luca

MOȘTENIREA

Datorăm, bineînțeles, întîmplării faptul că *Moștenirea* și *Orașul cu o mie de blesteme* au apărut oarecum simultan. Nu mai poate fi invocată însă întîmplarea atunci cînd constați că romanele semnate de N. Țic și Ștefan Luca se impun a fi caracterizate prin aceleași cuvinte. Nu hazardul explică diapazonul artistic coborît al celor două producții, ci „concepțiile epice" similare ale autorilor. Mai precis, și *Moștenirea* vădește o îndrăgire cumplită a minimei rezistențe, o dorință greu stăpînită de a îmbogăți bibliografia unei producții care numără, pînă acum, vreo trei patru titluri. Și e păcat. Lui Ștefan Luca nu-i lipsește talentul, iar, dacă s-ar lua în serios, ar putea scrie pagini consistente. Ne-am dat seama de aceasta și atunci cînd i-am citit penultima carte, *Însemnările unui învățător*, unde observațiile judicioase asupra vieții rurale contemporane au fost pur și simplu compromise printr-o „prelucrare" rapidă, arid-reportericească. În timp ce *Însemnările*... au fost imaginate ca niște... însemnări, *Moștenirea* se vrea însă un roman, ceea ce e mult, foarte mult. Mult, pentru că un roman, prin însăși natura sa, adică prin faptul că își propune, îndeobște, să investigheze una sau mai multe experiențe umane, să reconstituie un anume timp istoric ori o stare social-psihologică etc., — trebuie să comunice *ceva* precis. Ceva care, în orice caz, să justifice nu numai titlul de roman, dar și cele 200—300 de pagini înscrise sub semnul acestuia. Am greși dacă am aprecia că Ștefan Luca plutește în gol. El pornește de la un moment bine stabilit, de la ceea ce a însemnat, și mai însemnează și azi pentru unii, moște-

nirea. Ne găsim, așa dar, în fața unui țăran ce-și dă duhul. Copiii, foarte numeroși, toți la casele lor, rudele îndepărtate sau apropiate, vecinii așteaptă, nu prea îndurerați, sfîrșitul lui Toader Nistor. Dar acesta se încăpățînează să trăiască, niște injecții îl aduc chiar pe picioare. Totuși moștenitorii au convingerea că bătrînul n-o mai duce mult („trecuse de șaptecezi și cinci") așa că, din spirit de prevedere, își cam iau din ogradă, din cămară, din lăzi, din șură ceea ce cred ei că li se cuvine. Inevitabil, după ce Nistor moare în sfîrșit, se încinge o ceartă cumplită, ca între frați. Pînă la urmă, unii vor mai aduce la casa părintească lucrurile furate, cei mai mulți rămîn însă cu ceea ce au dosit din timp. Cu aceasta se încheie momentul, pe care l-am intitula „moștenirea", și care singur ar fi putut constitui substanța cărții. Cum se vede, narațiunea, cel puțin pînă aici, nu frapează prin inedit. Tot ceea ce am amintit, în fugă desigur, e de mult cunoscut. Să zicem că un asemenea fapt nu constituie neapărat un cusur. Să zicem. Nenorocirea e însă că Ștefan Luca a conceput „moștenirea" (corespunzătoare primei cărți) la un nivel artistic cu totul inacceptabil. Nici un personaj nu rostește măcar o frază credibilă, nici unul nu reușește să ne intereseze într-un fel sau altul. De aceea, fie-ne iertată franchețea, partea aceasta „tradițională" a romanului pare doar un rezumat școlăresc după o carte bună și foarte cunoscută. Cît despre tentativa de „actualizare" a momentului, aceasta este și mai neizbutită. Ștefan Luca a apreciat că în noile condiții de viață, țăranii, oricît ar mai fi ei viciați de morbul proprietății private, se deosebesc de înaintași chiar și atunci cînd se găsesc, prin forța lucrurilor, în împrejurarea „tipică" a „împărțelii". Așa e. Numai că nu vom putea niciodată demonstra aceasta în proză dacă ne vom mulțumi să introducem în scenă un personaj „pozitiv", un fruntaș al cooperativei care să-i pilduiască pe cei hrăpăreți, să le spună că nu e frumos să jefuiască averea părintească, în sfîrșit, să le țină discursuri foarte principiale. Or prozatorul nostru procedează tocmai în felul acesta. Nu e de mirare că rezultatele se măsoară în metri de schemă, că paginile, inspirate de cea mai bună intenție, sînt de-a dreptul iritante. Cînd la căpătîiul bătrînului agonizant

mai inițiezi și o idilă între un tînăr medic de țară și o femeie nefericită în căsătorie, idilă desfășurată mai apoi după toate regulele amorului clandestin, atunci îți neutralizezi cu bună știință întreagă narațiunea, o situezi categoric sub semnul unui artificios cu pretenții. Ajuns la această realitate, nu mai poți schimba nimic. De aceea, oricît de „adevărată“ ar părea o secvență, cum e aceea cu tăierea porcului în pragul sărbătorilor, concluzia cititorului rămîne la fel de deprimantă. În cel mai fericit caz se va aprecia că romanul are cîteva reușite momente etnografice. Dar după cum știm cu toții, proza artistică nu e etnografie.

Moștenirea are trei cărți, și pînă în prezent am vorbit numai despre prima. Ne întrebăm, văzînd că, să-i zicem, conflictul se încheie în cartea I, ce pot cuprinde celelalte două? Ne era imposibil să intuim conținutul următoarelor vreo 200 de pagini întrucît toate ițele se cam descurcaseră, moștenirea fusese împărțită, medicul și Cornelia Buț găsiseră un modus vivendi, porcul fusese tăiat etc. Inepuizabil, autorul a găsit însă, pe dată, resurse. Credeți că e vorba de o prelungire a narațiunii? Nici pomeneală. Atunci despre ce? Pur și simplu despre satul contemporan. Faptul că între ceea ce relatase înainte și ceea ce spunea în continuare nu exista o prea mare legătură — nu l-a deranjat de loc pe autor. De aceea, el s-a lansat în urmărirea unei bande de „negustori“ (cu care prilej ne mai plimbă și pe la oraș), imaginează două trei secvențe cu beții și jocuri de cărți (tot despre „negustori“ e vorba), și, pînă la urmă, inevitabil, convoacă adunarea generală unde răufăcătorii își primesc răsplata meritată. Accentul cade însă pe muncile agricole. Aflăm astfel, în limitele unor „naive“ pagini reporterićești, că în primii ani ai cooperativei oamenii nu prea mergeau la lucru. Unii se trăgeau la umbra pomilor, alții o răreau pe la oraș etc. Ba erau și de aceea care „puneau mîna pe avutul obștesc“. Cu timpul, colectiviștii au intrat pe făgașul normal. Și-au reorganizat brigăzile și au obținut astfel recolte bogate. Atît de frumoase sînt roadele și atît de cuminți sînt oamenii încît doctorii și inginerii agronomi nu numai că rămîn pentru totdeauna la țară, dar își schimbă chiar și concepțiile lor despre viață. Ce să spu-

nem, o minune de sat. E falsă o asemenea imagine? Bineînțeles, nu. Dar s-o realizezi numai cu citate gazetărești e, oricum am privi lucrurile, lamentabil. Dacă te mai gîndești, cum e firesc, că toate acestea n-au absolut nici o legătură cu *Moștenirea*, îți dai seama, cu deplină clarviziune, că romanul lui Șt. Luca e orice, dar nu roman.

Partea a treia e o concluzie „luminoasă". La hora satului vin pe rînd, chemați parcă cu ajutorul spiritismului, toți aceia despre care a fost vorba în primele două cărți. Frații Nestor se așează în liniște pe cîte a blană de lemn și urmăresc cu încîntare ... și nostalgie bătuta îndrăcită a flăcăilor. Cooperatorii discută, sfătos, despre succesele pe care le vor obține prin plantarea unor terenuri cu viță de vie, alții deapănă, din nou, amintiri despre începuturile grele ale muncii în comun, sau plănuiesc nunți, botezuri etc. Cu alte cuvinte, ne aflăm în plin „idilism", un idilism care ... Dar ce mai atîta vorbă, iată cîteva citate: „Cercați unde vreți. (Ați ghicit, se vizitează o unitate fruntașă). Nu ne supărăm dacă ne împărtășiți ce nu vă place. Noi nu vrem să vindem nimic și nu facem ca-n tîrg să lăudăm peste măsură, numai să încheiem un tîrg. Are lipsuri și cooperativa noastră, dar n-are numai cusururi". Ceva despre o echipă artistică: „S-a dezvăluit astfel o reală frumusețe, care încîntase și încînta pînă atunci numai pe cei din Poarta, strălucind ca o lumină în găoace. O echipă de dansuri, în care intrară trei generații deodată, făcu vîlvă în orașul de reședință a regiunii. Bătrînii se auziră cîntînd la radio și, în special, Ana Pop, o mărunțică zbîrcită, de șaptezeci de ani, căreia i se spunea în tinerețe clopoțelul lui Cireșă, a stîrnit un interes deosebit. Două din cîntecele ei au intrat în repertoriul tarafurilor profesioniste:

M-ai făcut, maică, făcutu!
Da' frumoasă ca și-o sfloare
Și la de-alt' lucrătoare

încheind, după ce tînguia că, de lunea, cum se luminează de ziuă, pînă ce sfințește soarele, sîmbăta, ea nu iese din brazda stăpînului. S-au reîntors acasă cu un alai ca de nuntă. Mașina se împotmolise lîngă moară. Băieții s-au

pus pe băut. Aduceau o ladă cu un aparat de proiecție și un motoraș cu benzină cu dinam. Ana Pop căpătase un aparat de radio, pe care, ajutați de șofer, l-au și pus în funcțiune". Ceva despre destinul tinerilor: „Hariton era colectivist cu drepturi depline, avea rubrica lui cu zile-muncă, sarcini pe linie de U.T.C., iar lui Ghiță îi mai trebuiau cîțiva ani pentru a ajunge acolo. Fusese primit în U.T.C., dar nu *ca colectivist* (sic!) cu drept de vot. Și în sat se iviseră cîteva noutăți, care l-au atras de la început. Cooperativa avea camion, un camion adevărat și căruia i se da mult de lucru. Peste cîteva luni a apărut încă unul, închiriat de la I.R.T.A., căci al lor nu izbutea să îndeplinească toate sarcinile". Ne întrebăm: cum poate fi apreciat un roman care e construit din asemenea „imagini artistice?" Cum?

1965

R a d u C o s a ș u

NOPȚILE TOVARĂȘILOR MEI

Radu Cosașu pare un prozator cerebral ce ocolește emoția dulceagă și acordă un larg credit discuțiilor de principii. Poate că din această cauză eroii — care se confesează în genere unui interlocutor, mai mult sau mai puțin imaginar — caută să demonstreze, la tot pasul, fermitatea caracterului și să ne dea asigurări, dintre cele mai categorice, despre intransigența lor nealterabilă. Orice personaj am numi, din orice schiță sau povestire a volumului, susține această succintă caracterizare. Astfel, Firu din *Noapte cu stofă gri-argint* a avut doar un moment de ezitare, atunci cînd s-a îndrăgostit de Dorina. Curînd el s-a convins însă că aceasta e o „fîță" și că nu face de un muncitor ce poartă pe rever Ordinul muncii. Drept care, la un bal, deși invitat la dans de frumoasa Dorina, el se menține țeapăn și nu scoate o vorbă. Virgil Celac, asistent la Politehnica din București, este, în ciuda profesiei, un romantic incorigibil, ceea ce nu-i aduce prea mari servicii întrucît cele două fete pe care le-a iubit în adolescență l-au părăsit pe rînd. Totuși el nu concepe căsătoria decît cu o persoană tandră, aureolată de un nimb romantic. Și o găsește rapid pe Corina: „sensibilă, inteligentă, simțind delicatețea unei iluzii la Civitta Vechia". Nunta se hotărește în grabă și nopțile se scurg în interminabile promenade pe străzile Bucureștiului. Lucrurile sînt ca și aranjate cînd Corina, cerînd „dragului" ei să-i găsească un post în Capitală, strică totul. Incoruptibilul Celac nu vrea „să pună o vorbă bună" și, vindecat subit de romantism, discută cam astfel cu „fosta" soție:

„— N-ai face nimic ca să rămîn în București?

— Nu. Merg oriunde cu tine.

— N-ai face nimic ca să rămîn în București? strigă în plină stradă.

— Nu ... de ce?" .

Numărul exemplelor poate fi ușor mărit. Tănăsache *(Noapte sub balonseid)*, deși elev la cursurile serale, are curajul să se îndrăgostească de profesoara de română și e convins că Ina îl va accepta deoarece are „privirea dreaptă": „Vezi dumneata, eu am ideile mele în dragoste. Cel mai bine e cînd dragostea începe de la o privire dreaptă, față în față, de la care nu mai poți da înapoi. Țin foarte mult la privire în dragoste. Cred că dacă o femeie și un bărbat se plac și le place să se uite unul la altul, trebuie să facă asta indiferent dacă de față e un singur om, [...] sau dacă sînt o mie. Sînt femei care de față cu alții, [...] discută cu tine altfel decît înainte cu o zi, cînd ați fost la cinema. Care te privesc altfel [...], Chiar muncitoare de-ale noastre. Poți să-mi spui de ce? Au citit în cine știe ce cărți, în orice caz nu în clasici, acolo-i altfel". În sfîrșit, eroina din *Noapte cu proces* susține sus și tare că „bărbatu-meu e cel mai cinstit om din lume. Nu mă laud. Bărbatu-meu e cel mai cinstit om din lume". Ce se poate deduce din exemplele citate? Că, în peregrinările sale prin țară, scriitorul a întîlnit, cum e și firesc, foarte mulți oameni valoroși care, grație fondului lor integru, nu se sfiesc să se autocaracterizeze pozitiv și repudiază dezinvolt falsa modestie. Aceste trăsături ale omului nou, reflex al unei demnități umane dobîndite în condițiile socialismului, l-au impresionat pe Radu Cosașu care a căutat să ni le prezinte artistic într-un volum, *Nopțile tovarășilor mei*. Intenția este desigur lăudabilă. Se pune însă întrebarea: a reușit scriitorul să ducă la îndeplinire ceea ce și-a propus? Ne apar oare eroii volumului ca reprezentanți tipici ai omului din zilele noastre? Mărturisim, valoarea artistică neutră a compunerilor ne împiedică să formulăm un răspuns cît de cît pozitiv. Și aceasta nu pentru că a fost contrafăcută realitatea, ci datorită, mai cu seamă, modului superficial în care au fost privite personajele. Asertiunea noastră poate părea ciudată. Cu atît mai mult cu cît, așa

cum aminteam la început, prozatorul îi surprinde pe Firu, Virgil Celac, Tănăsache etc. într-o singură ipostază, acea a autoprezentării. Trebuie să spunem însă că deşi se analizează continuu şi-şi precizează dominantele interioare, principiile de viaţă, eroii nu dobîndesc individualitate, n-au un for interior strict delimitat. Reproducînd mărturiile lor — sub forma unor cvasiinterviuri, procedeu utilizat in extenso în reportajele *Energii* şi *Lumină!* — autorul n-a reuşit să discearnă diversele mobiluri sufleteşti ale faptelor şi ne-a dat, în ultimă instanţă, o sumă stereotipă de „autobiografii", de fişe de personaje din care nu transpare nici măcar un profil uman conturat. În fiecare schiţă sau povestire întîlnim personaje care îşi evidenţiază d e c l a r a t i v calităţile. Scriitorul nu ne arată însă în ce mod anume se manifestă aceste calităţi, cum le-au dobîndit oamenii, ce procese sufleteşti au dus la formarea şi cristalizarea lor.

Opacitatea interioară a personajelor, factura lor neconvingătoare, artificioasă, este şi un reflex al atitudinii oarecum trandafirii a prozatorului faţă de viaţă. Întreg volumul degajă un aer festiv, o stare aproape împovărătoare de automulţumire. Eroii sînt atît de preocupaţi de realizarea fericirii personale, îşi urmăresc cu atîta tenacitate scopul propus, încît cu greu ni-i putem închipui în contextul vieţii contemporane şi nu ne putem da seama de aportul lor distinct la freamătul constructiv al epocii noastre. Faptul e aproape paradoxal, deoarece Radu Coşaşu a căutat să releve, cu precădere, tocmai trăsăturile definitorii ale constructorului socialismului. Se va vedea însă că semnalarea noastră nu e fără obiect, îndată ce vom invoca doar cîteva exemple. Firu şi-a propus, ca principal scop al vieţii, să-şi completeze studiile, să devină inginer şi apoi să se întoarcă la locul de muncă, de astă dată pe poziţii egale cu aceia care îl admonestau în trecut. Schiţa nu se înscrie însă sub semnul acestei problematici, ci înfăţişează numai teoretizările eroului cu privire la dragoste, modul cum a ajuns el să se îndrăgostească şi apoi să se însoare cu propria-i profesoară. *Noapte cu proces* ar fi trebuit să constituie o secvenţă, caracteristică pentru timpul nostru, din viaţa unui mun-

citor ajuns, datorită onestităţii sale, asesor popular. Iată schiţa pe scurt. În aşteptarea bărbatului care a plecat pentru prima oară la tribunal, soţia pregăteşte cu multă grijă tocană şi mămăliguţă. Reîntors acasă, bărbatul se comportă însă ciudat, nu scoate o vorbă, e „tăcut ca moartea" şi mănîncă indiferent tocăniţă („nu mă întreba cum o mănîncă"). Se trînteşte apoi pe pat, dar se ridică fulgerător, se duce în curte şi sparge lemne cîteva ore în şir. Acesta e un semn vădit de supărare, întrucît femeia ştie că bărbatul ei nu taie niciodată lemne vara. În sfîrşit, reîntors în casă, proaspătul asesor este la fel de impenetrabil şi nu protestează nici măcar atunci cînd, trezit din somn, Antonel se duce „afară" dovedind astfel că nu „respectase igiena înainte de culcare". Acum eroina ştie cu siguranţă că în viaţa bărbatului ei a intervenit ceva foarte grav. Îl presează deci cu întrebările şi acesta mărturiseşte, într-un tîrziu, că a asistat la un proces care l-a revoltat: o femeie îmbrăcată în negru a vrut să otrăvească pe alta blondă pentru a-i lua bărbatul. El nu poate suporta asemenea oameni şi va cere să fie primit din nou în fabrică. Schiţa se încheie, cum bănuiam, cu următoarea formulare: „Bărbatu-meu e cel mai cinstit om din lume..." Trecînd peste caracterul „spectaculos" al procesului şi mai ales peste elementele banale, unele cam triviale, care realizează o falsă tensiune dramatică, lectorul se poate întreba pe drept cuvînt: care este ideea acestei schiţe, ce se reţine de aici? Nu cumva doar suficienţa eroinei, o imensă şi — de ce să nu spunem — jenantă mulţumire de sine? În aceeaşi ordine a mulţumirii de sine şi a grijii de sine pot fi citate şi alte bucăţi. Inginerul Manu din *Mărturisire în noapte* urmează să fie primit în rîndurile partidului. În preajma acestui eveniment el îşi revizuieşte viaţa — fireşte tot sub forma unei confesiuni — şi constată că nu are ce să-şi reproşeze. Îl nelinişteşte totuşi accidentul lui Scoruş care a căzut sub bolovani pentru că n-au fost luat măsurile reglementare de securitate a muncii. De aici o serie de procese. De remarcat însă că frămîntările sale nu sînt prilejuite atît de ideea responsabilităţii individului faţă de societate, cît de faptul că eventuala moarte a lui Scoruş i-ar fi fatală

la ședința de partid. Poate că și din această cauză frazele — oricum aride — pe care i le atribuie autorul sună uneori prea publicistic: „Munca e liberă de exploatatori — da? Din păcate, nu am făcut prea multe pentru eliberarea ei; alții au făcut și eu am venit cam la de-a gata ... mi se cere însă altceva, pentru ca să fiu tovarășul acestor oameni [...]".

Cîteva schițe plătesc un tribut apreciabil lipsei de conflict fabulația fiind o ticluire de laborator. Avem în vedere bucățile: *Pe șosea, în soare, Noapte spre Ceahlău, Noaptea cea mai scurtă, Un constum din plusvaloarea mea, Lacrimi sub neon.* Aceasta din urmă este, într-o privință, de neînțeles. Caracterul ei „enigmatic" nu derivă numai din stilul contorsionat, din limbajul greoi al personajelor, ci, mai cu seamă, din lipsa de firesc a narațiunii. Inginerul Filip Biega este, nu se știe din ce cauză, un dușman cumplit al oamenilor și înăbușă, cu sadism, orice tendință de progres. Deși toată lumea îi cunoaște „crezul", ani de-a rîndul nu ia nimeni nici o măsură. Fapt care trezește, bineînțeles, justificate nedumeriri. Ceea ce ne-a uimit însă în primul rînd este conformația eroului. Biega nu urăște numai societatea în care trăiește. Pe el îl „jignește" cel mai mic succes al altuia și ajunge să-și urască și fratele cînd acestuia îi reușește o anume acțiune. Nu se simte bine decît într-un anturaj vicios, în mijlocul unor semidocți și declasați. Descriindu-ne astfel eroul, așteptam cu nerăbdare finalul, concluzia autorului. Radu Cosașu se mulțumește însă să-l destituie pe Biega din post și să-l mute la „munca de jos", în hala de sculărie. O asemenea încheiere ni se pare întru totul nesatisfăcătoare, deoarece nu răspunde întrebărilor pe care le ridică schița. Nu ni se arată de ce s-a comportat astfel personajul și, mai cu seamă, cum e posibil ca în societatea noastră să existe un astfel de exemplar. Conchidem deci că prozatorul n-a urmărit o ideie limpede, bucata rezumîndu-se, de fapt, la înseilarea unor fapte anoste.

Culegerea de schițe și povestiri conține două piese valoroase; *Sîmbătă seara* și *De la orele 23,20 la orele 0,40.* Din păcate nu ne putem opri asupra lor deoarece consti-

tuie reproduceri, mai mult sau mai puţin integrale, ale unor capitole apărute în reportajul *Lumină!* Remarcăm totuşi că aici Radu Cosaşu vădeşte unele virtuţi de analist şi mînuieşte cu destulă uşurinţă stilul oral — calităţi ce concură la realizarea unor interesante profiluri umane, cum sînt: comunistul Dobre şi tinerii Gigi şi Varvara. Consemnăm aceste însuşiri cu regretul de-a nu le fi întîlnit şi în restul volumului.

1962

Pop Simion

TRIUNGHIUL

Unii s-au obișnuit a spune că reportajul și proza scurtă constituie o bună și obligatorie școală pentru viitorul romancier. Mărturisim, teza aceasta n-am înțeles-o niciodată. În primul rînd pentru că, susținînd o asemenea idee, faci implicit o ierarhizare a speciilor genului epic, consideri cu alte cuvinte că schița sau reportajul sînt rezervate doar tinerilor începători în ale scrisului, iar romanul celor care au trecut pe la susnumita școală. Dacă ar fi așa, ar însemna că toate volumele de schițe și reportaje datorate tinerilor n-au decît o valoare oarecum documentară, și că romanele abia ne vor da adevărata măsură a talentului lor. Observăm însă cu toții că realitatea literară este destul de diversă. Avem tineri scriitori care s-au afirmat puternic în limitele speciilor scurte, și nu vedem, deocamdată, cum Fănuș Neagu și Nicolae Velea, de pildă, înzestrați autori de schițe și nuvele, vor trece la roman. După cum sînt și destui tineri scriitori care au abordat așa numitul gen proteic fără să-și fi făcut ucenicia literară în schiță sau reportaj. Și să nu uităm o altă categorie, aceea a prozatorilor care, deși au practicat ani de-a rîndul diverse specii scurte ale genului epic, n-au dat totuși pagini notabile atunci cînd s-au lansat în roman. Că există, în sfîrșit, și tipul de prozator care a dat povestiri și reportaje promițătoare și apoi un roman într-adevăr realizat, aceasta nu înseamnă decît că autorul în cauză e înzestrat mai puțin pentru specia concisă, că talentul lui ne apare în toată lumina în paginile de largă respirație epică. Teza amintită ni se pare atacabilă, în al doilea rînd, întrucît avem impresia că susținătorii ei con-

sideră că e suficient să realizezi cîteva peisaje sau fișe de personaje, aspecte întîlnite îndeobște în reportajele tinerilor, ca să te avînți mai departe, eventual într-o frescă socială. Să nu se uite însă că reportajul este și el o specie a genului epic, că trebuie întocmit, oricum, cu mijloace strict literare.

Toate acestea, lucruri de altfel nu prea inedite, ne-au venit din nou în minte cînd am citit o cronică despre *Triunghiul*, unde Aurel Martin se străduia să afirme, în esență, că Pop Simion ne-a dat un roman reușit, primul său roman, pentru că și-a făcut bine școala în timpul cît a dat la lumină reportajele *Lauda tinereții*, *Paralela 45°* și *Anul 15*, volumele de povestiri *Pămîntul spînzuratului* și *Afișe de bal* și chiar versurile care încă n-au fost adunate între coperțile unei plachete. Dar să cităm din cronică: „Oricît ar însemna romanul salt într-o altă modalitate, stăpînit de alte legi ale compoziției [...] experiența dobîndită de el (de Pop Simion) anterior prin frecventarea nuvelei, schiței, reportajului și poeziei n-a rămas fără urmări. E în afară de orice discuție că reportajul i-a deschis calea spre cunoașterea multilaterală a actualității [...] și că i-a solicitat un efort susținut spre cultivarea expresiei lapidare, despodobite. După cum, nu e mai puțin adevărat că spațiile de mici dimensiuni l-au obligat să-și disciplineze zborul fanteziei, să-și șlefuiască verbul și să atace problemele frontal, fără volute inutile". Și așa mai departe, încît e imposibil să nu te întrebi: dacă n-ar fi scris cele trei volume de reportaje, Pop Simion n-ar fi fost oare în măsură să cunoască multilateral, o anume realitate? Și apoi, șlefuirea verbului, atacarea frontală a problemelor sau evitarea volutelor inutile sînt doar apanajul romancierilor care, în prealabil, au scris reportaje și schițe? Ceea ce ni se pare însă într-adevăr curios e faptul că cronica — redactată la un diapazon mai mult decît entuziast — încearcă să acrediteze ideea că virtuțile reporterești ale lui Pop Simion au dat rezultate excelente în *Triunghiul*. (Cu alte cuvinte, orice bun reporter este, cel puțin virtual, un bun romancier). Curios, întrucît carența izbitoare a romanului pare a rezida tocmai în stilul său excesiv reporteresc, mai precis în insuficienta aprofundare a realității sufletești, pro-

blemă capitală, sesizabilă ca atare în majoritatea reportajelor noastre. Dar să privim lucrurile mai îndeaproape.

Narațiunea debutează puțin obișnuit, cu o ședință. Se discută primirea lui Chirilă în rîndurile partidului. După momentul autobiografic urmează cîteva impersonale luări de cuvînt, așa că Chirilă obține o unanimitate nesemnificativă. Nimeni nu se opune, dar nimeni nu prea știe cum să-l laude pe candidat deși toată lumea îl apreciază. Ședința se termină într-un timp record și Chirilă se trezește la o crîșmă înconjurat de amici de ocazie. Bea cu năduf toată noaptea, iar în zilele următoare coboară în mină și muncește cu conștiinciozitate, ca de obicei. Participă la o ședință unde se discută reorganizarea echipelor de mineri, e de acord cu această măsură, însă refuză să-l ia pe Clej sub aripa sa. De ce? Răspunsul ni-l dă *Triunghiul* în întregime, care începe de fapt în acest punct, ședința putînd fi asemănată cu prealabilul din unele filme. Iată cursul lor. Reținut prin spitalele din Cehoslovacia, Chirilă ajunge în satul său din Ardeal mult timp după terminarea războiului. Pătrunde în ogradă pe înserate, își trece în revistă acareturile și apoi intră furtunos în casă. Leontina, care ani de-a rîndul îi apăruse doar în vis, e acum în fața lui și-l privește înmărmurită. Dar dintr-un colț al camerei îl privește uimit și Clej. Obișnuit cu loviturile din război, Chirilă „suportă" eroic momentul revederii. Se spală, îi cere nevestii-si o cămașă curată și, calm, adună într-o boccea lucrurile lui Clej. Va pleca însă Chirilă, întrucît cei doi au un copil. Am relatat oarecum pe larg scena aceasta — fără îndoială cea mai reușită din întreg romanul — mai ales pentru că ne dă posibilitatea să intuim cu precizie dimensiunile protagonistului. Chirilă ne apare aici ca un caracter de o dîrzenie implacabilă, dar și ca un om ultragiat cu brutalitate în simțămintele sale. Scena, apoi, aduce pentru prima dată în fața noastră „triunghiul" care inspiră și domină narațiunea de la un capăt la celălalt. Cum se vede, Pop Simion s-a oprit la un subiect încetățenit de mult în literatură, așa încît, cel puțin sub acest aspect, cartea nu frapează. Ceea ce o salvează e firescul cu care autorul privește terțetul uman realizat întîmplător și poate inevitabil de viață și, în mai mică măsură, intenția sa expresă de a profila

destinele protagoniştilor pe fundalul specific şi variat al societăţii contemporane. Chirilă, Clej şi Leontina sînt urmăriţi, fiecare în parte, de-a lungul a aproape douăzeci de ani, într-un drum ascendent, ce trece, la modul propriu, prin istorie şi prin cele mai diverse medii sociale. Să-i urmărim şi noi. Văduvit de toate, Chirilă părăseşte Gura Răii, satul natal, şi, cu ajutorul lui Darida de la comitetul de plasă al P.C.R., se angajează miner la Cubja. Dispare un timp din ochii noştri, şi, după mulţi ani, aflăm că e un destoinic şef de echipă. Îşi propune să nu se mai gîndească la Leontina, dar cînd o întîlneşte într-un sat, unde amîndoi îndeplinesc munci obşteşti, îşi dă seama că o iubeşte din toată fiinţa. Fosta lui nevastă aparţine acum lui Clej, are o fată, şi, mai ales, nu mai seamănă de loc cu ţăranca din Gura Răii. De aceea nu intreprinde nimic, se consideră lovit de viaţă, şi, în pofida succeselor profesionale, cade într-o adîncă recluziune. Cazul acesta e de un real dramatism şi explică, pe o latură strict omenească, refuzul eroului de a ajuta echipa minerului Clej. Sfîrşitul romanului aduce însă împăcarea celor trei. Ne găsim acum în faţa unui Chirilă mai puţin singuratic, care îl ajută într-adevăr pe Clej, iar, la refacerea şedinţei unde urma să fie primit în partid, îşi propune să-şi privească viaţa dintr-o perspectivă mai luminoasă. Clej beneficiază, în cîteva secvenţe, de amănunte revelatorii. Nu ne referim aci la acţiunea sa din ultimul an al războiului, cînd eliberează cîţiva deţinuţi dintr-o închisoare germană, acţiune narată şablonard, dar în urma căreia, peste ani, dobîndeşte, ni se spune, calitatea de comunist, nici la scena iniţială a triunghiului unde are doar rolul unei mobile, ci mai ales la odiseia sa de ţăran rămas în afara satului. Reală e şi discuţia lui cu „cadristul" Bică. După ce ajunge, cam peste noapte, miner la Cubja, nu mai ştim ce e cu el. Cum spuneam, îl întîlnim în final, miner codaş ajutat de Chirilă. Să nu uităm: îl invită la el pe Chirilă şi acesta se înfăţişează cu cîteva sticle de vin. Cel mai neprevăzut destin îl are Leontina. Aflînd că bărbatul ei e mort, se întoarce acasă năucită. Pe drum, un neamţ îi face curte şi ea nu-l respinge. Acasă îl omoară însă cu acele din păr. Momentul, oricum l-am considera, e de o falsitate dezarmantă. Ingrozită, femeia fuge în pădure unde dă

de Clej, pe care îl acceptă fără nici o vorbă. Apoi? Devine în anii noştri, nu prea ştim cum, activistă şi, în această calitate, urcă multe trepte, pînă acolo încît e cunoscută şi apreciată în tot raionul. Ţine conferinţe la înalt nivel intelectual (cum a uitat autorul că Leontina e totuşi Leontina!), are pentru oricine un sfat sau o vorbă bună. Pe Amalia o creşte într-un climat de seriozitate, discută cu ea ca şi cu un om matur (dar are şi note duioase care izbucnesc năvalnic în „scena băii", la un diapazon cel puţin idilic) şi, drept urmare fata se mărită rapid, din proprie iniţiativă.

Acesta e triunghiul. În mare e interesant, cu atît mai mult cu cît nu se consumă la modul „tradiţional", ci se desface şi se uneşte apoi pe nobile coordonate morale. Astfel, romanul încearcă să ne dea o idee despre prietenia reală, despre destinul oamenilor în societatea noastră, despre posibilităţile nebănuite de refacere spirituală a celor care au pornit handicapaţi în viaţă. Din păcate, *Triunghiul* încearcă numai să afirme asemenea idei, ele nedepăşind stadiul intenţional. Cauza, după cum spuneam la început, rezidă în firava analiză a personajelor, analiză absolut obligatorie într-o naraţiune unde mobilul e devenirea umană. Sînt în roman multe, prea multe momente goale ce aruncă eroii dintr-o extremă într-alta fără ştirea cititorului. Cîteva exemple. Cel mai reuşit personaj este desigur Chirilă, a cărui dramă e nu numai posibilă dar şi elocvent înfăţişată. Datorită dragostei sale puternice pentru Leontina, datorită firii sale închise el nu putea fi decît un singuratic, cu uşoară notă mizantropică. Înfăţişîndu-ni-l astfel, autorul a demonstrat fină intuiţie. Putea el să se transforme? Bineînţeles, dar pentru a arăta saltul sufletesc, romanul trebuia să cuprindă mult mai mult decît o simplă şi expediată conversaţie, în final, între cei doi bărbaţi. Aşa cum se prezintă în roman, drama lui Chirilă e numai o clasică „expunere de motive", rezolvarea ei rămînînd suspendată. Am fi vrut să ştim cum a ajuns însinguratul un om întreg, unde a găsit el resurse pentru a-şi învinge, la modul superior, dragostea sa nefericită şi individualismul acut în care naufragiase, inevitabil, la un moment dat. Toate acestea formează problema cheie a romanului şi tocmai aceasta n-a fost tratată co-

respunzător. Cu Clej, autorul a fost și mai zgîrcit. Sub raport psihologic, personajul e nul, pur decorativ, și, ca atare, întreaga lui evoluție — incredibilă. E cel puțin suspect, bunăoară, ca un om care se angajează într-o acțiune capitală (salvarea deținuților), care trece probabil prin partizanat (romanul e destul de ambiguu în acest punct), care se înscrie printre primii din sat în P.C.R. — să rămînă la porțile cooperativei. Dacă a rămas totuși — ceea ce, firește, nu e exclus — trebuia să știm și noi din ce motive. De asemenea, am fi vrut să aflăm cum a privit el atitudinea contradictorie a lui Chirilă din finalul romanului, și, mai ales, care au fost relațiile dintre el și Leontina. Dacă autorul a apreciat, pe bună dreptate, că „triunghiul" declanșează o dramă în sufletul lui Chirilă, e de neimaginat atunci cum de i-a rezervat lui Clej, în fond creatorul terțetului, numai rolul unei fantoșe. Cam la fel stau lucrurile și cu Leontina, cu deosebirea că, în ce o privește, elementele narațiunii sînt mai bogate, dar nu și mai veridice. Și aceasta pentru simplul motiv că între Leontina-țăranca din Valea Răii și Leontina-activista din raion e o uriașă sincopă. Aici au fost date peste cap și cele mai nebănuite limite ale verosimilului, personajul fiind mînuit după bunul plac al autorului. Nu e de mirare deci că triunghiul rămîne, în cele din urmă, doar un caz interesant, însă nerezolvat artisticește.

1964

Titus Mocanu

STĂPÎNII

Literatura satului a înregistrat, la noi, succese dintre cele mai de seamă. Oricine discută despre proza din ultimele decenii relevă, inevitabil, *Moromeții* de Marin Preda, *Desculț* de Zaharia Stancu, *Setea* de Titus Popovici sau *Cordovanii* de I. Lăncrănjan. Acestea sînt numai piesele „de vîrf" dintr-un ansamblu epic extrem de bogat, ceea ce explică, într-o anume privință, tradițiile puternice ale literaturii noastre de inspirație rurală. Romanele citate, dar nu numai acestea, se completează reciproc, așa încît dacă cineva ar avea curiozitatea să le pună cap la cap, după cronologia faptelor narate, ar putea alcătui o „istorie vie" a drumului parcurs de țărănimea noastră în timpul cuprins de la răscoala din 1907 și pînă azi. Evident, meritul lor nu constă nici pe departe într-o asemenea „istorie", și dacă am amintit-o, e numai pentru a arăta că nici un aspect notabil al vieții țărănești n-a rămas în afara investigațiilor pasionate ale prozatorilor. Meritul lor, acolo unde e cazul, constă în adevărul estetic cu care au fost oferite cititorilor crîmpeie sau epoci întregi din viața unei mari colectivități umane.

Aceasta fiind caracteristica prozei noastre, e cu neputință să nu ne întrebăm: e necesar efortul continuu al mai tuturor prozatorilor în abordarea cu precădere a vieții țărănești? Greu de răspuns. În orice caz, ar fi hazardat să susții că prozatorii trebuie să se îndrepte numai spre țărani, numai spre industrie sau numai spre viața citadină etc. Mai anii trecuți s-au auzit voci care cereau romane, „de industrie" și într-adevăr au apărut apoi romane de industrie, unele adevărate „monumente de carton" cum

le-a numit foarte bine un critic. Atunci? Întrebarea se impune a fi limitată, precizată. Și credem că se poate pune cam în felul următor: n-ar trebui oare ca unii scriitori să-și „pondereze" întrucîtva activitatea și să nu mai elaboreze, cu asiduitate, cărți ce nu aduc nimic, sau, în orice caz prea puțin față de operele capitale din domeniul abordat de ei? De fapt asta e întrebarea, ea traducînd în fond o nemulțumire acută a cititorului care dă mereu de producții ce se aseamănă mult prea mult între ele ca să-i mai poată suscita interesul. Evident, o literatură nu e formată numai din capodopere. (Ar lipsi astfel și termenul de comparație). Dar cînd ai *Moromeții*, o adevărată monografie a țărănimii noastre, cînd ai *Setea*, un bun roman al reformei agrare și al maselor descătușate, cînd ai, în sfîrșit, *Cordovanii*, în mare parte o sinteză a întregului mers al țărănimii din ultimii douăzeci de ani, cînd le ai pe toate acestea, și încă foarte multe altele... îți este aproape imposibil să mai citești nuvele și romane unde sînt narate cam aceleași fapte, însă la un nivel artistic infinit mai coborît. Despre țărani s-a scris și se mai poate scrie mult și de aici înainte. Între cele două războaie Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călinescu, Anton Holban sau Gib. I. Mihăescu, ca să-i amintim numai pe aceștia, și-au făcut din societatea citadină motivul predominant de inspirație, au plasat în centrul operelor destinul contorsionat al intelectualului etc. — fără ca prin acestea să-și anuleze unul altuia activitatea. Pentru simplul motiv că fiecare aducea ceva inedit, nu atît în relatarea directă a faptelor, cît mai ales, în ceea ce privește viziunea. Tot așa dacă Marin Preda, de exemplu, s-ar fi rezumat numai la a descrie încă odată țărănimea, după ce a „descris-o" magistral Liviu Rebreanu, n-ar fi reușit desigur să realizeze un roman la fel de „rotund" ca *Ion* sau *Răscoala*. Ceea ce face din *Moromeții* o carte mare e perspicacitatea deosebită a scriitorului în „portretizarea" nouă, corespunzătoare unui nou moment social-istoric, a tipului uman deja bine cunoscut, e talentul său uimitor în a observa că, în ciuda unor însușiri fixate de-a lungul secolelor, țăranul din preajma celui de al doilea război mondial se deosebește totuși fundamental de acela din timpul lui Liviu Rebreanu. Autenticitatea investită în

Moromeții e atît de puternică, încît majoritatea prozatorilor, îndeosebi cei tineri, scriu conștient, sau inconștient, sub vraja ei. De aici o sumă aproape impresionantă de lucrări de factură morometiană, care, evident, sub raport valoric, sînt departe de model. Asemenea producții creează de fapt impresia că se scrie prea mult despre țărani. Asemenea lucrări, care, fiind nu o dată prea puțin interesante în ordinea fabulației — în mod fatal, evenimentele abordate le cunoaștem cu toții din istorie — nu aduc, și aici e punctul nevralgic, aproape nimic notabil nici în privința viziunii sau a mijloacelor artistice. Exemplele sînt la îndămînă oricui. Din cele existente, alegem doar unul, cel oferit de Titus Mocanu prin romanul său de debut, *Stăpînii*.

Încercînd să povestești ceea ce se întîmplă aici, ai impresia că parcă ai mai citit cîndva cartea, într-atît îți sînt faptele de familiare. Într-un sat de pe lîngă Brăila, Golășești, există o cooperativă. Numai jumătate dintre țărani au îmbrățișat noul mod de viață, ceilalți fac parte din întovărășire sau sînt încă „individuali". Lupta pentru mărirea numărului celor înscriși din proprie inițiativă se dă, nu atît pe planul „lămuririi" (există în roman și acest aspect dar e cam expediat), cît pe acela al exemplificării pe viu a rezultatelor muncii în comun. Și anume e vorba de veniturile uriașe pe care urmează să le aducă, și le aduc pînă la urmă, a grădină de zarzavat și o orezărie. Aici se găsește și nodul intrigii. Pentru că inițiativa înființării unei orezării mobilizează forțe antagoniste. Ciocîrlan, autorul ei, o susține din răsputeri, de asemenea Ștefan (Fane) Gurgu, secretarul de partid din comună. Năstase Mîndroi, președintele, se opune însă, deoarece are unele interese ascunse cu fostul chiabur Bișireacă și cu instructorul agricol raional Radu Beșchea. Deci avem încă o dată schema: de o parte — țăranul sărac (Ciocîrlan a fost argat la chiaburul Niță Bogoi) și secretarul de partid, iar de cealaltă — președintele cooperativei un înfumurat, aliat cu foști chiaburi și cu „fatalul" element negativ de la raion. Cum au ajuns aceștia în conflict? Foarte „neted". Ciocîrlan, căruia Ilinca, nevastă-sa, îi mai spune și Băluță, e convins că orezăria și grădina de zarzavat vor aduce milioane. Cam la fel gîndește și Năstase Mîndroi,

dar acesta e invidios pe brigadierul legumicol Ciocîrlan. Îi e necaz de ce nu i-a venit lui o asemenea ideie. Atît, aceasta e cauza atitudinii sale. Aceasta îl face să-l îmbrobodească pe Beșchea de la raion, aceasta îl determină să se alieze cu Bișireacă, chiaburul, care vrea să fie numit șef peste orezărie, după ce, evident, se va înscrie și el. Și acum, succesiunea evenimentelor. Băluță, cu aprobarea tacită a lui Gurgu, intră cu plugurile în noianul desemnat noilor gospodării anexă, noian care după părerea președintelui și a instructorului raional trebuia cedat întovărășirii. Se seamănă orezul, se răsădesc roșiile. Urmează „dramele“ scontate de elementele răuvoitoare și de . . . cititor. Orezul e năpădit de buruieni, încă sub apă. Pompele, motoarele se dovedesc insuficiente în miezul verii. Lucrurile se rezolvă însă rapid. Mohorul e plivit în campanii, pompele de apă sînt găsite de înțeleptul Ciocîrlan pe la S.M.T.-urile din vecini. Recolta e impresionantă, venitul net, un milion. Se întîmplă însă ceva neprevăzut. Ciocîrlan necunoscînd uzanțele scriptice, depozitează la cooperativă orezul-sămînță necesar anului următor. Bișireacă îl reclamă la raion. Urmează o anchetă, și brigadierul legumicol e scos din funcție, tocmai cînd secretarul de partid voia să-l propună președinte. Gurgu merge însă și el la raion și repune adevărul în drepturile sale firești. Romanul se încheie aici? Nu. Asistăm, în continuare, la o adevărată lovitură de teatru. Văzîndu-și pulverizat visul de parvenire, Bișireacă îi dă cu o rangă în cap lui Ciocîrlan. Băluță e dus în comă la spital și nu știm dacă va mai scăpa. În orice caz, munca sa, crezul său sincer au izbîndit: orezăria e o realitate, drept care toți cei rămași pe dinafară înaintează de îndată cererile de înscriere.

Acestea sînt, în mare, faptele relatate pe aproape 600 de pagini. Erau oare necesare pentru a demonstra utilitatea unei orezării? Ne îndoim. Adevărul e prea evident ca să mai poată pretinde un roman de proporții. De aici impresia de făcut, de lungime inadmisibilă a narațiunii. Impresie cu atît mai puternică, cu cît conflictul ia forma unei scheme nu numai desuete, dar și nefirești. În *Stăpînii* lucrurile se petrec ca și în unele nuvele mediocre de acum vreo 15 ani, unde eroul pozitiv, în speță activistul care

răspîndea ideile revoluționare, era ucis noaptea la o margine de cîmp.

Neverosimilitatea fondului faptic atrag în mod fatal neverosimilitatea tipologiei. Gurgu nu este decît o dezarmantă fantoșă, o aridă schemă de erou înaintat. El e înțelept și inimos, sîntem asigurați că e priceput și că le intuiește pe toate. Ca să-l „umanizeze", autorul ne spune cîte ceva și despre familia lui. Ceva despre nevastă-sa ocupată întotdeauna cu treburi numeroase, ceva despre fetița care e slăbuță din punct de vedere fizic, dar ia în schimb premiul I la școală, ceva despre băiatul mai mare, care, inaderent la învățătură într-un timp, revenise fulgerător la sentimente onorabile după ce tatăl său îl vizitează la școala din Brăila — și cam atît. Ba nu, uneori Gurgu meditează. Aflăm astfel că el își dă seama de răspunderile ce-l apasă, că e pe deplin conștient de rolul său de îndrumător al tuturor oamenilor. Cît despre Mîndroi, Beșchea și Bișireacă, ce să mai spunem. Primul e președintele refractar la nou (cauza e pusă destul de vag și inexplicit pe seama egoismului), al doilea — un simplu element de schemă prestabilită, iar al treilea, chiaburul, — individul odios, caricaturizat pînă la dispariția oricărei trăsături personale, care și-a început la noi „cariera" pe coperta revistei *Urzica,* în urmă cu mulți, foarte mulți ani, și și-o mai continuă și astăzi prin bunăvoința unor autori.

După cum s-a putut vedea, protagonistul narațiunii e Ciocîrlan, brigadierul legumicol. De-a lungul celor 600 de pagini, el parcurge drumul de la onestitate neangajată, de la cumsecădenie dar și moliciune — pînă la atitudinea radicală a unui veritabil combatant pe tărîm social. Concepîndu-și astfel personajul, autorul a încercat să distragă atenția cititorului de la intriga anodină a romanului, și s-o canalizeze spre o problematică morală. Intenția e meritorie și demonstrează bună intuiție. Căci, într-adevăr, pe noi ne interesează, în cazul de față, nu atît reușita sau crahul orezăriei, cît mai ales comportamentul etic al oamenilor, dinamica lor interioară. Din păcate, lucrurile se prezintă astfel numai în intenție. Aceasta pentru că și Ciocîrlan este, în genere, un personaj prea puțin rea-

lizat. Rezumînd observațiile putem spune că Băluță nu e decît o nereușită pastișă a lui Moromete. Ceea ce la eroul lui Marin Preda era viu, impresionant sub raportul observației, aici pur și simplu irită, exasperează. Irită falsitatea cu care Ciocîrlan simulează faimoasa dedublare a lui Ilie Moromete, exasperează încetineala sa în gîndire și acțiune. În *Stăpînii* veți întîlni zeci, chiar sute de pasaje care încep cu *Așa dar* sau cu *Prin urmare*. Cuvintele acestea îi aparțin aproape întotdeauna lui Băluță, ele fiind mijlocul stereotip de reluare a unor meditații sau conversații, întotdeauna prelungite peste limita răbdării. (Uneori autorul se identifică, nu ne dăm seama dacă o face conștient sau nu, cu protagonistul și începe de asemenea alineatele cu *așa dar* și cu *prin urmare*). Eroul e cumplit de sfătos. Îi place să disece în patru cel mai neînsemnat amănunt, îi place s-o ia metodic de la a și s-o ducă, indiferent dacă e sau nu cazul, pînă la z. Meditațiile lui sînt pline de întrebări și răspunsuri, de repetiții inutile. Băluță îi contaminează și pe cei din jur. Interlocutorii lui se fac a nu auzi salutul și întrebările, răspund după pauze lungi, interminabil de lungi. Probabil Titus Mocanu a vrut să ne arate că acestea sînt atitudini predilecte țăranilor înțelepți, oamenilor simpli care trag șmecherește de timp pentru a putea emite numai fraze și idei de prima mînă. Probabil. Cert este însă că rezultatele, departe de a fi valoroase, nu fac decît să acrediteze concluzia că *Moromeții* și chiar *Desculț* au fost însușite pe o latură pur exterioară. După cum exterioare, împrumutate par și meditațiile, monologurile interioare ale mai tuturor personajelor. A devenit o modă în ultimul timp ca țăranii să poarte, în proză, numele cele mai fistichii (Bogoj, Bișireacă, Mîndroi, Ciocîrlan, Gurgu etc.) și să se „exteriorizeze" prin solilocvii.

Tabloul uman e completat cu multe personaje secundare. Dintre acestea se detașează bîta, bunica Linei, un reușit portret unidimensional. (Patima pentru avere îi viciază bătrînei cele mai elementare însușiri omenești). În rest, o figurație . . . impersonală. Doar Milu și Lina fac oarecum excepție. Numai oarecum, întrucît idila lor, prezentă încă în primele pagini ale narațiunii, revine foarte sporadic în atenția cititorului, doar atunci cînd și-o amin-

teşte autorul. Că şi această poveste de dragoste, apărută sub zodii deloc trandafirii, e rezolvată de... eforturile umanitare ale lui Gurgu şi Ciocîrlan — nu credem că trebuie să mai amintim.

În ansamblu, *Stăpînii* ni se pare o carte neizbutită. Se vor găsi probabil critici care îi vor releva tematica actuală, tipologia bine aleasă, unele pasaje reuşite etc. Turnînd însă observaţiile într-un asemenea tipar, arătînd că Titus Mocanu a dat, pentru debut, un roman „promiţător", cu realizări şi lipsuri — nu facem decît să încurăjăm literatura mediocră. În loc să dăm dovadă de „clemenţă", ar trebui să ne gîndim că la noi s-a scris excelent despre ţărani, şi în trecut şi „astăzi". Reuşitele de prestigiu ale literaturii noastre trebuie să ne facă să înţelegem că nu mai putem coborî sub un anumit nivel.

1964

Teodor Mazilu

O PLIMBARE CU BARCA

Teodor Mazilu a fost atît de discutat, talentul său satiric atît de lăudat încît tresar fără voie cînd îmi cade în mînă *Plimbarea*... acestui „norocos“ autor. Privesc îndelung coperta cu individul răsturnat peste un contrabas, și ezit să trec la lectură. Inevitabil, îmi fac o pregătire specială. Știu că de astădată cartea trebuie citită la masă, cu creionul în mînă și cu maldărul de fișe prin apropiere. În sfîrșit, după o minuțioasă pregătire sufletească și intelectuală (prin aceasta din urmă înțelegînd, între altele, frunzărirea cîtorva pagini reprezentative din Teophrast, La Bryère, Caragiale, Mark Twain, și eventual Rabelais, Șalom Alehem, Hasek sau autorii celor *Douăsprezece scaune,* plus Nicuță Tănase, Radu Cosașu etc.) abordez prima schiță, care împrumută și titlul volumului. Lectura o fac pe îndelete, deoarece nu vreau să-mi scape nimic, nu vreau să mai trec pe lîngă aspecte care altădată nu-mi spuneau mare lucru, dar care întotdeauna înmagazinau și iradiau, după cum au demonstrat cîțiva critici versați, semnificații dintre cele mai profunde. Așa că las deocamdată fișele deoparte, nu-mi transcriu părerile, singulare desigur, cum ar fi acelea referitoare la caracterul anodin al subiectului, sau la artificiozitatea protagoniștilor — și purced din nou la lectură. Următoarea bucată se cheamă *Curățenie sufletească.* Titlul nu-mi prea place, îmi pare o alăturare cam nefirească a două cuvinte aparținînd unor sfere foarte îndepărtate — primul frizînd farmacia în latura ei telurică, iar al doilea cel mai nobil atribut al omului — dar îmi spun că e vorba, probabil, de îndrăzneală creatoare și prin urmare... Povestea e

un fel de soliloc retrospectiv, convertit, în cele din urmă, într-un dialog între soţii Scarlat. Bărbatul, mic burghez cîndva, e acum un funcţionar oarecare bîntuit de regretul că n-a întrezărit la timp cursul istoriei: „Scarlat nu putea să-şi ierte, oricîte circumstanţe atenuante şi-ar fi adus, faptul că nu se alăturase mai din vreme luptei pentru desfiinţarea exploatării omului de către om. Ce ţinută morală aş fi avut acum — incomparabilă!" „Trebuia să văd din timp că burghezia e ceva putred, mormăi Scarlat după ce sorbi cîteva picături din cafea. Trebuia să mi se facă greaţă de burghezie...". La care Delia, soţia sa legitimă, „după ce luă ceaşca de pe colţul fotoliului şi-o aşeză ca pe o subtilă ironie (frumoasă găselniţă) pe un loc mai sigur", îi răspunde: „Eşti foarte surmentat". Regretul are un mobil precis: „Poate căpătam şi un post de răspundere. [. . .] Poate căpătam şi o maşină . . ." Nici această proză satirică nu mi se pare interesantă, dar trebuie să recunosc că frazele voit lozincarde din care e formată conturează oarecum un personaj, e drept, nu prea nou, nu prea adevărat, dar oricum un personaj, sau, mai precis, un simulacru de personaj infinit mai credibil decît tovarăşul Herescu din cea de a treia bucată a culegerii, *Un orizont ceva mai larg*. Herescu e un potlogar de duzină, care vrea să-şi achite obligaţiile de funcţionar prin transmiterea lor elastică unor colegi de birou. Stratagema, parfumată din plin cu fraze bombastice, bineînţeles, nu-i reuşeşte. Notez repede ideea schiţei pe o fişă, după cum o notez, din urmă, şi pe aceea din *Curăţenie sufletească*. Nu de alta dar văd că subiectele se aseamănă, iar eroii par a fi doar ipostaze ale unui singur „caracter". Şi am repede prilejul să mă felicit pentru prevedere, deoarece în următoarea povestire, *Internaţionale*, dau de tovarăşul Soare, ins eliberat dintr-un post de conducere după ce s-a lansat în cele mai urîte afaceri. Titlul e şi aici cam anapoda, dar ignor asemenea aspecte, probabil formaliste, şi-mi fixez atenţia numai asupra conţinutului. Inregistrez deci, în continuare, că specimenul Cornel Irimescu din *O crimă perfectă* fură, nu prea ştiu ce, din intreprindere şi că singura lui remuşcare constă tocmai în faptul că fură, că prin matrapazlîcurile sale îi văduveşte pe oamenii

muncii de cel puțin două apartamente. Mai notez că Cercel și-a lăsat serviciul pentru a putea asista la partidele de hochei, nu din pasiune sportivă, ci pentru a oferi doar sfaturi unor neinițiați din tribune *(Hochei pe gheață)*; că Chiose renunță la servilism și intrigi întrucît acestea se dovedesc, pînă la urmă, mijloace destul de ineficiente într-un drum ascendent, drept care se gîndește să dea lovitura printr-o muncă asiduă desfășurată în deplin anonimat *(Lovitura)*; că „tovarășul Sasu, șeful unei secții din cadrul dinamicii cooperative Prestarea“ vrea să-și însoare pe subalternul său Măcinoiu cu o fată din intreprindere și astfel să-l transfere în altă parte (se știe, nu e indicat ca soții să lucreze în același loc) și, implicit să cîștige un post în schemă pentru o rudă apropiată *(Drumul spinos al iubirii)*; că Duminică nu prea vrea să muncească, ba mai mult, e invadat uneori de o cumplită plictiseală pe care o mai sparge explicînd cui vrea să-l asculte ce înseamnă: spleen, vetust, caduc, abscons etc. *(Spovedania unui idiot)*; că Gicu și Gogu sînt, iremediabil, niște servili *(Suferință absurdă)*; că într-o noapte de viscol numitul Comăniță îl scoală pe Dumitru (care, „din nefericire era cu o femeie“) și-l întreabă ce este el: „lichea mare, sau mică?“ *(Într-o noapte cu viscol)*; că un anume detracat și îmbuibat revine la simplitate consumînd elementara brînză cu picanta ceapă *(Brînză cu ceapă)*; că Mehedinți, care „șade încă de dimineață de la deschidere la bufetul Oltul și bea palincă“ e mirat de ce nu se deschid casele de toleranță și emite chiar ideea că patronii ar putea fi recuperați de socialism: „Ce, patronul, dacă-i pui piciorul în prag, mai poate fi o frînă? Să i se spună în față: Ia-ți plus-valoarea, porc-de-cîine, dar muncește disciplinat!“ *(Patronul)*; că tînărul Caraiman renunță s-o mai ia pe Lelia de nevastă deoarece aceasta, neinspirată, îl iubește și el vrea liniște în casă *(Cu totul altceva)*; că Eduard e un amorez de mahala căruia i se infundă cu o intelectuală *(Afară plouă cu găleata)*; și, în sfîrșit, că „domnul avocat Petronius își [înșeală] nevasta credincioasă“ *(Suspiciune)*.

Notînd aceste idei, constat că am conspectat cu grijă întregul volum. N-am omis nici o schiță. Cînd uit ce se-ntîmplă în vreuna, n-am decît să întind mîna și să

aleg dintre hîrtii fișa cu titlul în cauză. Dau repede de *Drumul spinos al iubirii*, de *Curățenie sufletească* sau de *Brînză cu ceapă*. Acum mi-e cît se poate de ușor să trec la faza decisivă, aceea a emiterii autorizate de păreri. Mi se impune în primul rînd o judecată de ansamblu. Și anume faptul că tînărul prozator se luptă în cartea sa cu fel de fel de „tare" morale. Ideea mi se pare notabilă pentru că, se știe, există încă indivizi care își părăsesc iubitele, care își înșeală consoartele, care mai fură, care, din dorința „omenească" de a ajunge, o mai dau pe periuță etc. etc. Veștejind asemenea nărăvuri, T. Mazilu își leagă *O plimbare cu barca* de *Galeria palavragiilor* și mai ales de *Insectar de buzunar*, ceea ce iarăși e bine — opera sa dobîndind astfel o anume unitate. Cu toate acestea, începe să mă cuprindă o oarecare îngrijorare. Caut să mă lămuresc, și-mi dau seama, cu groază, că volumul nu-mi place. Mi se pare artificios, prozaic, fabulele neverosimile, gratuite. Alung, în transă, asemenea gînduri și deschid *Plimbarea* la *Drumul spinos al iubirii*, care, în timpul lecturii, mi-a plăcut cel mai mult. Recitesc atent mai ales pasajele însemnate și le copiez pentru savoarea lor:"" . . . Măcinoiu văzuse la cinematograful Progresul — sau cum se lăudase el în mijlocul unui grup de amici — vizionase, un film în care avantajele căsătoriei erau din belșug demonstrate". „Tovarășe Măcinoiu, n-are rost să ne ascundem după degete, problema sexuală nu-i o vorbă goală. Rău facem cînd nu-i dăm atenție, o ignorăm ca și cum n-ar exista. Or viața, tovarășe Măcinoiu, ne-a maturizat, am crescut, privim altfel problemele". Schița conține numeroase asemenea fraze care invită la rîs. Le apreciez încă o dată, dar, cu toate acestea, n-aș putea afirma că *Drumul spinos al iubirii* e o piesă remarcabilă. Mă deranjează, acum îmi dau bine seama, „viziunea" autorului. Pentru el toți cei intrați sub peniță sînt mai mult sau mai puțin cretini. E drept, satira presupune, prin forța lucrurilor, un apreciabil procentaj de exagerare. Dar personajele volumului sînt atît de ridicole, au un nivel atît de coborît încît e aproape exclus să poată trezi interesul cuiva. Cornel Irimescu, bunăoară, se felicită pentru modul impecabil în care și-a aranjat furtul. Îl neliniștește însă ceva, și acel ceva constă în faptul că „își dădu seama că

nu regretase suficient ceea ce făcuse. N-am procedat ca un om cinstit. Ce dracu, există o limită în toate". E verosimilă o atare atitudine? Mă îndoiesc, după cum mă îndoiesc și de valabilitatea dezinvolturii cu care avocatul Petronius îi dă nevestii scrisoarea primită de la amantă, spre a se convinge singură că suspiciunile ei sînt neîntemeiate: după lectură, „zdrobită, femeia lăsă scrisoarea să-i cadă din mînă.

Domnul Petronius luă scrisoarea, o împături cu grijă și o ascunse în buzunar. Se uita la nevastă-sa cu aerul unui învingător.

Figura palidă a femeii îi dădea parcă dreptate". Și iarăși nu-mi vine a crede că un ticălos încearcă în mijlocul nopții o criză morală și că spre a se liniști caută cu asiduitate răspuns la cumplita dilemă: ce fel de lichea este el, mare sau mică? Sau că Marinescu, bărbat la 30 de ani, încearcă s-o convingă pe Cecilia că ar trebui să fie tristă, să plîngă, să țipe pentru că, ce dumnezeu, i-a adus doar o veste tristă: i-a spus că n-o mai iubește. Cecilia nu scoate însă nici un ton și nu crede că are altceva mai bun de făcut decît să vîslească, gîndindu-se că-și va întări astfel mușchii. Sau, în sfîrșit, că Gicu și Gogu, doi funcționari de tip vechi, se compătimesc reciproc pentru tratamentul ce li se aplică la serviciu: ambii sînt acuzați de servilism. Îmi amintesc o frîntură de dialog:" — Nu admit să renunț la concepțiile mele. Pentru nimic în lume! Dacă eu vreau să fiu servil, cine mă poate împiedica? Poate să mă împiedice cineva?

— Nimeni! strigă Gogu, ferm hotărît... Dacă o dată, o singură dată, mă mai critică directorul pentru manifestări de servilism, îmi dau demisia și i-o pun în față.

— Și eu procedez identic. Îmi dau demisia". Schița se încheie în acest punct limită. Ce pot spune despre asemenea producții. Atît doar că sînt axate pe subiecte care, fără îndoială, meritau să fie tratate la modul satiric. Dincolo de aceasta nu văd însă nimic pozitiv. Toate sînt învăluite într-un convenționalism „desăvîrșit", toate sînt lipsite de finalitate, aspect literalmente fatal într-o schiță ce se vrea satirică. Am impresia că tînărul scriitor n-a căutat decît să se amuze și că puțin i-a păsat dacă domnul Petronius poate trezi vreun interes oarecare, dacă

Marinescu și Gogu și toți ceilalți se exprimă în fraze de-o absurditate ce depășește orice limită a verosimilului artistic, fie el și de natură satirică. Întreg volumul atestă plutirea la suprafața anecdotei, fapt ce se resimte într-o pulverizare a virulenței critice. De aceea mă îndoiesc de cele povestite de Mazilu. Cred că el inventă pur și simplu situații și, să le zic, caractere, dar situații și caractere lipsite de orice soi de acoperire faptică sau estetică. El pleacă într-adevăr de la năravuri reale, de la fraze demagogice, lozincarde care s-au întîlnit și se mai întîlnesc, însă rămîne aci. În cel mai fericit caz, Teodor Mazilu imită, dar nu ghicește omul. Și e firesc să se întîmple așa cînd nu vădești nici o preocupare, nu încerci cît de cît să scrutezi lucrurile în profunzime, cînd plasezi totul într-o țesătură „epică“ mai mult decît factice.

Deranjează apoi în *O plimbare cu barca* nivelul banal, neangajat al „dezbaterii“ satirice. Aș fi vrut, cu alte cuvinte, dacă eroii sînt mai mult sau mai puțin niște estropiați mintali, ca măcar prozatorul să aducă, într-un fel sau altul, suflul tonic al adevărului, al plenitudinii vitale. Rîsul, rîsul pe care Gogol îl declanșa plîngînd, ar fi fost desigur în măsură să dea cititorului unele satisfacții. Dar din păcate. T. Mazilu nu știe să rîdă cu poftă, ci, cum am mai observat, se mulțumește doar să se amuze de unul singur pe marginea cîtorva invenții proprii. Se amuză nu de specimene ce urmează a fi pulverizate, ci de ciudățenii, nu de trăsături bine surprinse, ci de amănunte lipsite, oricum, de importanță.

Cum văd, concluziile nu sînt de loc pozitive, și asta mă pune pe gînduri, întrucît Teodor Mazilu este, în genere, un scriitor foarte apreciat. Se spune, de pildă, că autorul *Barierei* este un foarte bun creator de caractere (Paul Georgescu susține aceasta), că rîde și distruge iluziile mic burgheze (S. Damian). Personal, n-am sesizat asemenea virtuți în *O plimbare cu barca*. Totuși, trebuie să găsesc și eu ceva notabil. Gîndindu-mă la acest aspect, mi-aduc aminte că Ov. S. Crohmălniceanu a publicat cîndva într-o revistă un articol unde lăuda foarte mult schița *Brînză și ceapă*. O recitesc și pe aceasta, dar nu rămîn de loc entuziasmat. Ce să fac, nu pot să-l iau în serios pe individul care mănîncă brînză cu ceapă. Nu cred în imbeci-

litatea sa, și ca atare, nu sesizez ținta satirică a bucății, care ar fi trebuit să rezide probabil în luarea la refec a unor pseudo-subtili cu apetituri pentru viața elementară. Spre a mă edifica asupra lui Teodor Mazilu va trebui deci să stau de vorbă cu un critic încercat, receptiv la mai multe soiuri de proze. Am chiar un prieten critic care îmi va explica, pe îndelete, îmi va arăta unde anume zac însușirile atît de greu detectabile ale prozei în chestiune. Dacă și el, în loc să-mi vorbească, la obiect, despre *Patronul*, despre *Suspiciune*, despre *Suferință absurdă* despre *Intr-o noapte cu viscol* și celelalte, dacă și el mă va lua cu Teophrast sau La Bruyère, atunci am să-i trîntesc ușa în nas și am să scriu eu un articol unde voi utiliza, fără menajamente, însemnările pe care mi le-am făcut pe marginea acestui buclucaș volum, *O plimbare cu barca.*

„Un amator de proză"

1964

FARMECUL LUI CREANGĂ

Trecuți de vîrsta copilăriei și a anilor de studii, mulți dintre aceia care l-au citit pe Creangă revin fascinați asupra paginilor sale, în fond, nu prea numeroase. Deși știu pe dinafară întîmplările din *Amintiri*, deși povestea lui Harap Alb și drumul lui Moș Nichifor și-al Malcăi la Piatră le sînt de mult bine cunoscute, asemenea amatori de literatură își fac mereu timp, lasă deoparte romanele en vogue și recitesc, cu plăcere enormă, scrierile humuleșteanului. Probabil că e hazardată afirmația, însă avem convingerea că puțini prozatori (prozatori nu poeți) se bucură, peste timp, de o atît de mare prețuire. Și, fapt și mai semnificativ, reîntoarecerea la *Povești* nu se face din motive „sentimentale", cum sînt, bunăoară, acelea care impulsionează recitirea unui *Adolphe* sau *Werther*, și cu atît mai puțin din considerație pentru prestigiul unui mare clasic. Mai ales acest din urmă aspect nu intră deloc în „calcul", Creangă fiind iubit, nu „stimat" ca un maestru ce stă în raft alături de atîția alții care, decretați cîndva ca atare, furnizează, sute de ani de-a rîndul, lecturile olbigatorii, deci plicticoase, ale elevilor. Scrierile celui care a fost în copilărie Nic'a lui Ștefan a Petrii atrag irezistibil, nu prea se știe bine de ce, și o dată deschise *Amintirile* citești și recitești pasaje unde nu se spune nimic deosebit. Căci ce adîncime filozofică, ce finalități etice pot fi detectate de pildă în filipica, îndreptată cu atîta uimitoare fluiditate, împotriva bărbatului care se codește să-și desfacă punga pentru învățătura băiatului: — „Sărmane omule! Dacă nu știi boabă de carte, cum ai să mă înțelegi? Cînd tragi sorcoveții la musteață, de ce

nu te olicărești atîta? Petre Totosiicăi, crîșmarul nostru, așa-i că ți-a mîncat nouă sute de lei? Vasile Roibu din Bejeni mai pe-atîția, și alții cîți? Ruștei lui Valică și Măriucăi, lui Onofreiu, găsești să le dai și să le răsdai? Știu eu; să nu crezi că doarme Smaranda, dormire-ai somnul de veci, să dormi! Și pentru băiet n-ai de unde da? Măi omule, măi! Ai să te duci în fundul iadului și n-are să aibă cine te scoate, dacă nu te-i sili să-ți faci un băiet popă. De spovedanie fugi, ca dracul de tămîie. La biserică mergi din paști în paști. Așa cauți tu de suflet?"

Ce conținut social are replica omului?

— „Ian taci, măi femeie, că biserica-i în inima omului, și dacă voiu muri, tot la biserică am să șed [. . .]; nu mai face și tu atîta vorbă, ca fariseul cel fățarnic. Bate-te mai bine cu mîna peste gură și zi ca vameșul: Doamne, milostiv fii mie păcătoasei, care-mi tot îmbălorez gura pe bărbat degeaba".

Sau, în sfîrșit, după ce principiu al prozei apreciem lamentația și furia tragi-comică ale caprei din poveste: „Dacă mă vede că-s văduvă sărmană și c-o casă de copii, apoi trebuie să-și bată joc de casa mea? și pe voi să vă puie la pastramă? Nicio faptă fără plată . . . Ticălosul și mangositul! Încă se rînjea la mine cîteodată și-mi făcea cu măseaua . . . Apoi doar eu nu-s de-acelea de care crede el: n-am sărit peste garduri niciodată, de cînd sînt. Ei, taci cumătre că te-oi dobzăla eu! Cu mine ți-ai pus boii în plug? Apoi ține minte că ai să-i scoți fără coarne!" Pasajele acestea, și încă atîtea altele (în fond întreaga operă, căci tot ceea ce a publicat Creangă poartă semnul său distinctiv) plac enorm. De ce? În ce anume rezidă farmecul lor aparte?

Fără să i se consacre prea multe studii, proza lui Creangă a fost totuși studiată din diverse perspective. Unii au spus că interesul și valoarea ei se datorează folclorului pe care îl are masiv la bază. Argumentul nu rezistă însă. Judecînd astfel, transformăm opera în cauză într-o culegere de folclor, ceea ce, bineînțeles, e total fals. Există apoi numeroase culegeri de folclor mult mai cuprinzătoare, care, la lectură, nu stîrnesc nici o emoție. Creangă e cu totul altceva, și e puțin probabil că cineva îl cercetează pentru a se alimenta la izvorul înțelepciunii

populare. De aceea își și găsește o infimă justificare travaliul investit de unii în categorisirea *Poveștilor* după diverse criterii folcloristice, mai mult sau mai puțin științifice. Spunînd că cutare motiv se mai întîlnește în nu știu care basm oriental cu vechime milenară, sau că alt motiv a mai fost tratat și de alții nu convingi pe nimeni de valoarea prozei lui Creangă, ci, cel mult, faci o constatare seacă. După cum, căutînd cu lupa unele sensuri realiste în această operă, iarăși nu obții un răspuns satisfăcător. Afirmația că toate scrierile lui Creangă sînt niște nuvele rupte din viața de la țară a fost făcută, pentru prima oară, de Ibrăileanu, și de atunci (adică din anii 1920 și 1926 cînd apar *Note și impresii* și *Scriitori români și străini*) este reluată mereu, în cadrele unei stereotipii puțin încurajatoare. Dacă G. Ibrăileanu avea marele merit de a face justa sa afirmație într-un timp cînd despre Creangă nu se spuseseră încă adevăruri radicale, astăzi e puțin să repeți același lucru. În orice caz, amatorul contemporan de literatură nu-și alege cărțile după metodele de creație pe care le au la bază sau după cuantumul lor de observație socială. A devenit un loc comun acela că *Amintirile* conțin multe note „documentare", sau că *Poveștile* nu se petrec în spații și locuri mirifice, ci undeva pe lîngă Humuleștii secolului al 19-lea. Se știe că Dumnezeu și Sf. Petre sînt în *Ivan Turbincă* niște țărani de prin satele de munte ale Moldovei, că Scaraoschi și Roș Împărat par niște oameni cu totul comuni. Se știu toate acestea, așa încît nimeni nu ezită să spună că proza lui Creangă conține infinite implicații ale realității. Dar, citim oare o carte numai pentru că are virtuți documentare? În sfîrșit, foarte recent s-a vorbit de lirismul *Amintirilor*, fapt cu totul de neînțeles, întrucît profund viabile aici sînt tocmai scenele smulse din viață, cele prezentate „vizual", și nu pasajele personale, nostalgice și cam edulcorate, unde răzbate institutorul, orășeanul. S-au mai dat și alte explicații, multe dintre ele conținînd sîmburi de adevăr, dar puține capabile să explice „farmecul" lui Creangă, perenitatea sa artistică.

Lăsînd deoparte criteriile potrivit căreia apreciem, în genere, o scriere în proză, probabil că răspunsul la întrebarea de mai sus îl găsim, în mare parte, referindu-ne la

omul Creangă, la humuleşteanul ajuns printr-o întîmplare unul dintre cei mai mari prozatori romîni. (Mihail Sadoveanu spune „cel mai autentic scriitor artist al literaturii noastre"). Documentele, multe, puţine cîte ne-au rămas, dar îndeosebi *Amintirile* comunică imaginea unui om de o contagioasă jovialitate, care n-a dispărut nici măcar atunci cînd epilepsia îşi făcea simţită prezenţa de mai multe ori pe zi. Copil, Nic'a lui Ştefan a Petrii s-a ţinut numai de ghiduşii. (Cu toate acestea a înregistrat, pentru totdeauna, scenele al căror erou a fost, le-a înregistrat atît de bine încît, după mulţi ani, le-a *redat* aidoma). Mai tîrziu, în anii diaconatului şi ai institutoratului, ghiduşiile n-au fost mai puţine, însă corespunzătoare (dacă poate fi utilizat un asemenea termen) vîrstei deplin majore. Impuşcă ciorile de pe clopotniţa bisericii, îşi taie pletele şi multe altele, precum bine se ştiu. Toate acestea le intreprinde cu deplina credinţă a ţăranului că ceea ce face el e bine făcut. De aici reversul, adică o atitudine ironică faţă de aceia care nu-i semnează actele, care se poartă după tipic. De aici mai ales obişnuinţa de a vorbi în pilde, obişnuinţă transformată într-un adevărat viciu, încît nu va mai fi în stare să se exprime serios decît în reclamaţiile adresate mai marilor săi. Să nu ne înşelăm însă. Dincolo de asemenea trăsături de caracter — formate ad-hoc, sau, pur şi simplu, moştenite — definitorie este la Creangă marea sa erudiţie în domeniul paremiologiei şi plăcerea, uriaşa plăcere, de a face caz de ea. Că va fi fost forţat de împrejurări să vorbească în parabole, să se dedubleze, să fie ironic mimînd prostia, e adevărat sau neadevărat. Nici nu interesează aceasta. Că avea însă un sac mereu plin de „snoave" şi că îl deşerta cu satisfacţie oricînd se ivea prilejul — e sigur. Se ştie că la „Junimea", unde prima anecdota, Creangă era aşteptat cu nerăbdare. Şi el se producea întotdeauna fără să-i treacă prin minte că în felul acesta şi-ar ştirbi prestigiul de scriitor. Unica lui grijă era doar să afle pe ce drum să apuce: pe „uliţa mare" sau pe cea mică. Şi, cum junimiştii erau mari amatori de „corosive", cel mai adesea o dădea pe uliţa mare. Poveştile, înainte de a le citi în cenaclul *Convorbirilor*, le spunea copiilor la şcoală, desigur, în primul rînd, în dorinţa de a se verifica, dar şi din plăce-

rea rară de a povesti. O parte din *Amintiri* a citit-o unui cunoscut pe stradă, sub umbrelă, și întreba mereu dacă are vreo valoare. Așa stînd lucrurile, ne putem ușor închipui cît de năvalnic s-a aruncat în politică, cu cît patos își ținea discursurile, în fine, cît de încîntat trebuie să fi fost că avea un mare auditoriu. Ce mai, humuleșteanul avea sămînță de vorbă și știa multe de parcă ar fi trăit de cînd lumea.

Acesta era omul. Care putea fi crezul artistic al scriitorului? Cum înțelegea proza un literat care nu absolvise decît patru clase de seminar (aici intrînd și școala cu bădița Vasile și cea de la Fălticeni) și altele cam vreo două, pe apucate (era deja diacon), la *normala* condusă de tînărul Maiorescu? Cum vedea oare literatura un om care nu numai că nu se gîndise niciodată să scrie, dar, e de presupus, nici măcar nu citise pe vreunul din autorii de valoare universală? Și apoi Eminescu, care l-a îndemnat să scrie, i-a spus doar să povestească ceea ce știe și să nu schimbe nimic, întrucît pe el nu-l poate îndrepta nimeni. După ce norme se conducea, ce voia să arate în poveștile sale? Ce voia să arate, pur și simplu nimic. Așa cum a fost sfătuit — credea numai în Eminescu pe care-l considera cel mai mare poet român; pe Maiorescu îl stima ca profesor și om de cultură, dar nu-i urma povețele — Creangă a așternut pe hîrtie ceea ce mai povestise, desigur, de foarte multe ori. Inevitabil, trăsătura sa funciară a trecut și în literatură: pofta de vorbă. Scrisul era pentru el mijlocul prin care își realiza plăcerea rabelaisiană de a vorbi, a vorbi la infinit. Că așa stau lucrurile o dovedește, netăgăduit, limbuția personajelor sale care aproape nu acționează, care apar înaintea noastră numai pentru a ne mai spune cîte ceva, de obicei nu lucruri foarte importante, ci banalități, impresii de ordinul diurnului. Moș Nichifor Coțcariul, de pildă, „evoluiază“ în fața cititorului doar atît cît îi e necesar să-și debiteze snoavele. Iată cum răspunde el lui Strul care își exprimase îngrijorarea ca nu cumva harabagiul să-i prăvale nora:

— „Dacă doar nu-s harabagiu de ieri de-alaltăieri, jupîne Strul“. Răspunsul e categoric și cît se poate de elocvent. Strul se putea declara mulțumit. Dar moșul nu se oprește aici, și repede, pînă nu e întrerupt, continuă,

absolut gratuit, prin depănarea unor amintiri. „Am mai umblat eu cu cucoane, cu maice boieroaice și cu alte fețe cinstite și, slava Domnului nu s-a plîns de mine... Ia, numai cu maica Evlampia desăgărița din Varatic, am avut și eu odată oleacă de clenciu: că oriunde mergea, avea obiceiu să-și lege vaca dinapoia căruței pentru schivirnisală, ca să aibă lăptișor la drum; și cu asta-mi aducea mare supărare: pentru că vaca, ca vaca, îmi irosea ogrinjii din căruță, ba cîte-odată rupea leuca, ba la deal se smucea, de era într-un rînd cît pe ce să-mi gîtuiască iepușoarele. Și eu, cum îi omul la năcaz, îndrăzneam să zic: Maicuță, de ce ești scumpă la tărîță și ieftină la făină? Ea atunci se uita galiș la mine și-mi zicea cu glas duios: Ia taci, și dumneata, moș Nichifor, taci, nu mai striga atîta pe biata văcușoară, pentru că ea, mititica, nu-i vinovată cu nimic. Părinții pusnici din sfînta Agură, mi-au dat canon să mănînc lapte numai de la o vacă, ca să nu îmbătrînesc degrabă; și dă, ce să fac? trebuie să-i ascultăm, că sfințiile lor știu mai multe decît noi, păcătoasele! — Dac-am auzit așa, am zis și eu în gîndul meu, că are întrucîtva dreptate maica desăgărița, și am lăsat-o în plata lui Dumnezeu, pentru că am văzut-o că este pidosnică și voiește cu orice chip să se adăpe numai la un izvor". Se oprește moșul aici? Nici pomeneală, îi dă înainte, și mai fără rost ca pînă acum: „Dumneata, jupîne Strul, cred că nu mi-i face năcaz la drum și cu vaci. [Cei doi se tocmiseră doar pentru noră]. Și apoi, jupîneșica Malcă, unde-a fi vale mare ori deal mare, s-a mai da și pe jos cîte-oleacă; mai ales că acum e o frumusețe afară la cîmp, de turbă haita! Dar ia să nu ne trecem vremea cu vorbele. Hai sui, jupîneșică Malcă, să te duc la bărbățel acasă; că știu eu cum îi treaba nevestelor celor tinere, cînd nu-s bărbații cu dînsele fac zîmbre și trag acasă, cum trage calul la traista cu orz". Va să zică, de la un răspuns care s-ar fi putut rezuma la o mișcare din umeri, sau la un „ă... ra jupîne Strul", Moș Nichifor ajunge, el știe cum, să vorbească, nu prea evlavios, despre maicile de la Văratec, și apoi, în cele din urmă, să emită chiar considerații asupra tumultului interior al tinerelor neveste. Așa se întîmplă peste tot în opera lui Creangă. Nici un erou nu-și ferecă gura, dimpotrivă, fiecare e

gata să emită panseuri, să întreţină conversaţii. Ajunşi la Roş împărat, Harap Alb, Ochilă, Gerilă şi ceilalţi sînt cazaţi în camera-cuptor, Gerilă suflă zăpadă de-o palmă, temperatura e tocmai potrivită pentru somn, dar nu se culcă niciunul şi începe un scăpărător duel verbal:

— „Numai din pricina voastră am răcit casa [zice Gerilă], căci pentru mine era numai bună, cum era. Dar aşa păţeşti, dacă te iei cu nişte bicisnici. Las-că v-a mai păli el berechetul acesta de altădată. Ştii că are haz şi asta? Voi să vă lăfăiţi şi să huzuriţi de căldură, iară eu să crăp de frig. Buuuună, treabă! . . .

— Ia tacă-ţi gura, măi Gerilă! ziseră ceilalţi. Acuş se face ziuă şi tu nu mai stincheşti cu braşoave de-ale tale. A dracului lighioaie mai eşti! Destul acum, că ne-ai făcut capul călindar . . .

— Ia, ascultaţi, măi! da cînd aţi spus voi stăpînire pe mine! zise Gerilă. Apoi nu mă faceţi din cal măgar, că vă veţi găsi mantaua cu mine. Eu îs bun, cît îs bun, dar şi cînd m-a scoate cineva din răbdare, apoi nu-i trebuie nici ţigan de laie împotriva mea.

— Zău, nu şuguieşti, măi Buzilă! Da amarnic mai eşti la viaţă; cînd te mînii, faci sînge-n baligă, zise Flămînzilă. Tare-mi eşti drag! . . . Te-aş vîri în sîn, dar nu încapi de urechi . . ." Şi aşa mai departe, încît ai impresia că cearta nu se poate sfîrşi decît cu o bătaie homerică. Dar nu se întîmplă nimic, cei şase aveau doar gust de vorbă.

Acum întrebarea e: stîrneşte interesul o proză unde personajele nu fac altceva decît să vorbească, şi să vorbească precum cele citate mai sus? Categoric, un interes enorm. Căutînd să-ţi limpezeşti impresiile, îţi dai seama că ceea ce atrage la Creangă este tocmai vorbăria sa. De aici farmecul său aparte, de aici unica satisfacţie estetică pe care o ai citindu-i opera. Şi scriitorul îşi dădea foarte bine seama că talentul lui constă în a plăsmui oameni numai cu ajutorul limbajului. De aceea era în stare să şteargă de zeci de ori o frază şi apoi s-o citească ceasuri în şir pentru a-i prinde timbrul adevărat. Un asemenea talent, fără îndoială nativ, se cheamă dar de povestitor şi Ibrăileanu a avut dreptate atunci cînd a spus că „basmul, povestea valorează cît valorează talentul celui

care povestește". „Creangă a avut un așa de mare talent, încît în toate poveștile oamenii trăiesc cu o individualitate și cu o putere de viață extraordinară". Cel care a teorizat și demonstrat inegalabilele virtuți filologice ale lui Creangă a fost însă George Călinescu. În *Viața lui Ion Creangă* autorul spune la un moment dat: „Misterul lui Creangă nu e nici graiul bogat, nici stilul, ci talentul literar de a caracteriza oamenii după modul lor verbal". Și în altă parte: „El are plăcerea cuvintelor și a zicerilor și mai ales acea voluptate de a le experimenta punîndu-le în gura altora. În cîmpul lui mărginit, Creangă este un erudit, un erudit al filologiei. Eroii lui nu trăiesc din mișcare ci din cuvînt..."

Apreciind că farmecul lui Creangă derivă din modul său de a zice, din plăcerea sa de a povesti e de prisos să mai cauți în *Amintiri* sau în *Povești* pătrunzătoare observații psihologice și multe alte elemente ce țin de proza obiectivă. Eroii sînt fermecători cînd vorbesc și atîta tot. Căci, încercați, bunăoară, să stabiliți psihologia lor, fondul lor intim. Cine e Smaranda? O femeie obișnuită de la țară, cu necazuri pînă peste cap și de aceea oricînd gata să se vaiete. Ștefan a Petrii trage din cînd în cînd sorcovetii la musteață, iarna taie porcul, merge la pădure, colindă iarmaroacele cu cotul subsuoară. La Fălticeni, seminariștii bat sîrbe nesfîrșite, se canonesc cu gramatica lui Măcărescu, dar cel mai adesea cercetează crîșmele cu crîșmărițe ochioase, Moș Nichifor face un drum obișnuit cu căruța. Împărații din povești dau doar porunci, iar oamenii cu însușiri supranaturale execută, după tipicul basmelor, performanțele lor specifice. Nimic deosebit deci într-o asemenea ordine. Nu e vorba nici de „creație" nici de „analiză". „În poveste [spune G. Călinescu] Creangă nu avea ce să observe, iar în scrierile realistice vedea ceea ce ar fi văzut oricine fără vreun dar deosebit". Adevărul, firescul uman și, în fond, farmecul eroilor rezidă doar în limbajul lor. Ceea ce nu înseamnă însă că limba prozatorului e totul, că are o valoare intrinsecă. Dovada o constituie faptul că un alt material povestit în această limbă ar da un rezultat „estetic" grotesc. Limba din opera în discuție este numai a lui Creangă și o admirăm pentru că e mînuită de Creangă. Fapt care l-a determinat pe

G. Călinescu să conchidă: „Așa cum în lirică există momente pure, scutite de orice fabulă și orice noțiune, proza are și ea varietăți pure de epică fără observație și fără creație. Scriitorul nu vede nimic nou și nu adîncește ci numai zice, cu un farmec misterios ca și muzica unor poeți și care trebuie determinat de la caz la caz". Ideea aceasta seamănă mult cu o judecată a lui Ibrăileanu potrivit căreia „frumusețea supremă, sau ceea ce e suprem în frumusețea operei lui Creangă este perfecta ei inutilitate. El nu vrea să dovedească nimic... Și dacă din povești rezultă morala, pedeapsa celor răi etc., nu e vina lui".

Să ne îndreptăm, prin urmare, atenția asupra limbajului și să vedem, de la caz la caz, în ce constă farmecul lui. Unii cred că povestea *Capra cu trei iezi* e destinată copiilor. Ce-i drept, micii amatori de literatură citesc sau ascultă întîmplarea caprei cu mare atenție. Interesul lor se revendică însă, cum e și firesc, numai de la morala fabulei. Vrînd să-i ridice valoarea, alți comentatori au comparat povestea cu lucrările lui La Fontaine. Într-adevăr, în *Capra cu trei iezi* descoperim procedeul scriitorului francez, pe care Creangă, e mai mult ca sigur, nu l-a cunoscut. Ce demonstrăm însă cu aceasta? Aproape nimic. Nu explicăm de loc interesul cu care bucata e citită de cei mai rafinați intelectuali. Cînd însă avem în vedere că patrupedul nenorocit vorbește exact ca o țărancă, lucrurile se schimbă radical. Hazul uriaș al acestei comedii (căci așa cum afirmă G. Călinescu, întreagă opera lui Creangă e o suită de dialoguri și monologuri, toate interpretate, pe rînd, de autorul-povestitor) constă în contrastul izbitor dintre esență și aparență, între calitatea animalieră a personajului și limbajul său omenesc. Capra se jeluiește într-un autentic grai moldovenesc, așa cum desigur s-ar fi jeluit și Smaranda dacă și-ar fi pierdut doi dintre copii, iar lupul îi răspunde, ipocrit, precum i-ar fi răspuns un crîncen megieș al ei. Este imposibil să nu rîzi cu poftă atunci cînd citești, pentru a nu știu cîta oară, un asemenea dialog:

— „Bună vremea, cumătră. Da ce vînt te-a abătut pe-aici?

— Bună să-ți fie inima, cum ți-i căutătura... apoi, dă,

nu știi d-ta, că nevoia te duce pe unde nu ți-i voia? Ia, nu știu cine-a fost pe la mine pe-acasă în lipsa mea, că știu că mi-a făcut-o bună!

— Ce fel, cumătriță dragă?

— Ia, a găsit iezii singurei, i-a ucis și i-a crîmpoțit, de li-am plîns de milă! Numai văduvă să nu mai fie cineva!

— Da nu mai spune cumătră!

— Apoi de-acum ori să spun, ori să nu mai spun, că tot una mi-i. Ei mititeii, s-au dus către Domnul, și datoria ne face să li căutăm de suflet. De aceea am făcut și eu un praznic, după puterea mea, și am găsit de cuviință să te poftesc și pe d-ta, cumetre, ca să mă mai mîngîi . . .

— Bucuros, dragă cumătră, dar mai bucuros eram cînd m-ai fi chemat la nuntă.

— Te cred, cumătre; d-apoi dă, nu-i cum vrem noi, ci-i cum vre Cel de sus.

— Doamne, cumătre, Doamne, zise capra suspinînd. De ce ți-i drag în lume, tocmai de-aceea n-ai parte.

— Apoi dă, cumătră, cînd ar ști omul ce-ar păți, dinainte s-ar păzi. Nu-ți face nici d-ta atîta inimă rea, că odată avem să mergem cu toții acolo". Cum lesne se poate observa, ceea ce izbește e autenticitatea limbajului (care, ca peste tot la Creangă, e în afară de orice discuție), dar savoarea povestirii nu constă în aceasta. Ci în faptul că lamentările tipice ale unei femei de la țară au fost transferate asupra caprei. În felul acesta mama celor trei iezi devine simbolul unei mame caricaturale (vezi studiile lui G. Călinescu). Aici e în fond o structură omenească primară, care fără îndoială n-ar fi stîrnit un haz tot atîta de copios dacă ar fi fost „evidențiată" de o femeie obișnuită. Ar mai fi de adăugat, într-o altă ordine de idei, că povestea nu e deloc o poveste. În orice basm pasajele pe care le-am citat sînt, în fond, un balast, țin acțiunea pe loc. Fără acestea, *Capra cu trei iezi* ar fi însă o banală fabulă cu . . . morală. Cu ele, un strălucit exemplu de caracterizare a personajului, prin intermediul unei singure dimensiuni: locvacitatea. Căci abstracție făcînd de cele cîteva acțiuni (hăcuirea iezilor, prăbușirea jilțului de ceară), basmul se rezumă doar la discuțiile dintre personaje. Capra plînge în fraze intinse, cu un soi de plăcere, iar lupul îi răspunde, pe îndelete, cu citații din scriptură,

deoarece *știe* că o „eficientă“ consolare nu poate fi exprimată decît în vorbe, în cît mai multe vorbe. Și în sfîrșit, ca să ajungem de unde am plecat, narațiunea aceasta învederează uimitoarea calitate a lui Creangă de a fi interesant prin povestirea unor întîmplări știute de toată lumea. La fel în *Soacra cu trei nurori* unde faptele ca atare, crîncena pedepsire a tiranei, sînt cunoscute și răscunoscute. Umorul bucății se revendică exclusiv de la portretul verbal al soacrei. E suficient s-o auzi cînd dă „tradiționalele“ povețe ca să ți se imprime pentru totdeauna în memorie, ca să vezi în ea o răutate și o ipocrizie chintesențiale. Bineînțeles, Creangă, care nu se știe dacă a urmat imperativele tipicității, procedează printr-o evidentă exagerare (mă rog, încorporarea generalului în particular) și astfel face din soacră — ipochimen oricum puțin simpatic — o imagine caricaturală. Cert este că vorbăria personajului, de altfel singura sa modalitate de existență, este de o fenomenală tipicitate, oricît ar fi ea de umflată și, poate, de incredibilă. Și acum ascultați-o:

— „Iată ce-am gîndit, eu, noro, că poți lucra nopțile. Piua-i în căsoaia de alăture, fusele în obroc sub pat, iar furca după horn. Cînd te-i sătura de strujit pene, vei pisa mălai; și cînd a veni bărbatu-tău de la drum, vom face plachie cu costițe de porc de cele afumate, din pod, și, Doamne, bine vom mînca! Acum deodată, pînă te-i mai odihni, ia furca în brîu și pînă mîni-dimineață să gătești fuioarele aceste de tors, penele de strujit și mălaiul de pisat. Eu mă las puțin că mi-a trecut ciolan prin ciolan cu nunta voastră. Dar tu să știi că eu dorm iepurește, și pe lîngă iști doi ochi, mai am unul la ceafă, care șede purure deschis și cu care văd și noaptea și ziua, tot ce se face prin casă. Ai înțeles ce ți-am spus?

— Da, mămucă. Numai ceva de mîncare . . .

— De mîncare? O ceapă, un usturoiu ș-o bucată de mămăligă rece din poliță, sînt destul pentru o nevastă tînără ca tine . . .“

Se mai poate adăuga oare ceva? E destul și prea destul. Orice soacră, se va recunoaște în frazele acestea.

S-a spus că Ion Creangă este unul dintre cei mai mari umoriști ai noștri. Perfect adevărat. (Nici Caragiale nu-l întrece), numai că se impun cîteva precizări. Autorul

Poveștilor nu ţinteşte neapărat să „biciuie" năravurile (vezi şi afirmaţia lui Ibrăileanu) prin intermediul rîsului, nici măcar să provoace hazul prin zicători şi proverbe populare. Cum bine se ştie, el mînuieşte un impresionant arsenal de „vorba ceea". Dar buna dispoziţie, de altfel inevitabilă, nu ţîşneşte numai din acest aspect. Umorul irumpe năvalnic din trouvaille-urile cu care autorul mînuieşte un limbaj, aparent, autentic ţărănesc. Şi unul dintre aceste trouvaille-uri ar fi, pe scurt spus, contrastul. Am văzut mai înainte că sărmana capră provoacă ilaritate pentru că vorbeşte ca o ţărancă. Citind povestea lui Ivan Turbincă rîzi, fireşte, şi de întîmplările năstruşnice ale eroului (care, între altele, denotă un profund umanism), însă şi cei mai înneguraţi oameni se luminează atunci cînd ajung la conversaţiile dintre Dumnezeu şi Sf. Petru. E o plăcere să auzi cum fiinţele acestea „devine" se exprimă în chipul cei mai verde:

„— Doamne, zise atunci Sfîntul Petre, spăriet; ori hai să ne grăbim, ori să ne dăm într-o parte: nu cumva ostaşul cela să aibă harţag şi să ni găsim beleaua cu dînsul. Ştii c-am mai mîncat eu odată de la unul ca acesta o chelfăneală.

— N-ai grijă, Petre, zise Dumnezeu. De drumeţu care cîntă să nu te temi". Pentru Creangă sfinţii nu se deosebesc întru nimic de ţărani. De aceea, ajuns la rai, Ivan Turbincă începe direct cu: „Ia deschide, sfinte Petre". Împăraţii sînt şi ei nişte muritori ca oricare alţii. Suveranul din *Povestea porcului* îl apostrofează bătrîneşte pe cetăţeanul care a îndrăznit să-i ceară prinţesa pentru „porcul" său:

„Da bine, moşnege, cînd ai venit în cela rînd, parcă erai în toată mintea, dar acum unde te visezi, de umbli cu porci după tine? Şi cine te-a pus la cale să mă iei, tocmai pe mine, în bătaie de joc?" Pentru ca apoi, înfuritat de insistenţele peţitorului, să se exprime şi mai pe şleau: „Hai! ia-ţi porcul de-aici şi ieşi afară". Nu mai vorbim că diavolii, toţi foarte simpatici şi buni slujbaşi ai omului, par nişte trepăduşi, iar mai marele lor, un vătaf sadea: Iată-i în exerciţiul funcţiunii:

— „Ei, copile, — întreabă Scaraoschi — ce ispravă ai făcut? Cîte suflete mi-ai arvonit? Dă-ţi solia.

— Ia mai nimica, stăpîne, răspunse dracul ruşinat şi tremurînd ca varga de frică, se vede c-am pornit într-un ceas rău". După ce drăcuşorul mărturiseşte că a mîncat boţul de mămăligă lăsat de Ipate pe o teşitură, Scaraoschi trece la represalii, cam în felul următor:

— „Ei bine, zmîrdoare uricioasă ce eşti, de mîncat ai mîncat boţul cel de mămăligă, dar ce-a zis omul acela cînd a pus mămăliga acolo pe teşitură, ai tu la ştiinţă?

— Ba de asta nu ştiu nimica stăpîne.

— Apoi ce păzeşti tu alta, dacă nu ştii nici măcar ceea ce vorbesc muritorii? Să-ţi spun eu dară, deşi n-am fost în pădure ca tine: a zis: Cine-a mînca boţul cel de mămăligă, să zică bogdaproste . . . Zisa-i tu ceva cînd ai mîncat-o?

— Ba n-am zis nimica, stăpîne.

— Aşa? în loc să-ţi dai osteneală, ca să afli pînă şi gîndul oamenilor, nu ştii nici măcar ceea ce vorbesc ei? Mai pot eu să am nădejde în voi? Ei lasă, că-ţi găsesc eu acuş leacul!" Realismul, autenticitatea limbajului sînt fără greş. Însă acestea au o valoare secundară. Comedia cîştigă deplina noastră adeziune pentru că e interpretată, omeneşte, de un duet . . . drăcesc.

Plăcerea lui Creangă de a povesti, de a înşira vorbe este evidentă, mai mult decît în *Poveşti*, în *Amintiri din copilărie*. Autorul nu şi-a propus nici un plan, n-a căutat să realizeze un tablou social al satului, n-a vrut, în fine, să comunice nici o idee. Totul este numai o cascadă de fraze. Cu toate acestea, *Amintirile* iradiază un farmec deosebit, care constă tocmai în cascada aceasta de fraze. Cele mai obişnuite întîmplări (furtul cireşelor, însuccesul urătorilor, procitania, cearta lui Mogorogea cu gazda din Fălticeni etc.) sînt relatate cu un haz nemaipomenit şi dincolo de aceasta nu e nimic. Nici nu putea să mai fie dar atîta cît e, e colosal. Aici Creangă n-a ţinut cont de nici o lege, şi a aşternut pe hîrtie tot ceea ce i-a venit în minte de pe vremea copilăriei. A aşternut pe hîrtie e un fel de a zice întrucît autorul, devenit, cu rară forţă de adaptare, Nic'a lui Ştefan a Petrii, povesteşte la modul cel mai propriu. *Amintirile*, cum s-a mai observat, sînt

un lung monolog punctat cu scînteietoare dialoguri. Avîndu-i în vedere pe ascultători, prozatorul își interpretează cartea. În felul acesta patima de a povesti a fost pe deplin satisfăcută. Evident, nu lipsește nici de astă dată „culoarea locală", trăsătura documentară (adică așa numita observație socială) etc. Dar ce importanță au acestea cînd „vizionînd" spectacolul dat de Mogorogea și ciubotar ești invadat de un rîs copleșitor:

„— Mi-ai pus piele scoaptă, cîrpaciule, zise Mogorogea înfuriet, așa fel de prieten îmi ești? Haiti! alege-ți una din două; căci altfel, dai cinstea pe rușine; îți trîntesc ciubotele de cap! auzitu-m-ai?

Pavăl, neștiindu-se vinovat, zise cu dispreț:

— Ia ascultă, dascăle Mogorogea, nu te prea întrece cu vorbele, că nu-ți șede bine. Pe cine face cîrpaciu? După ce-ai purtat ciubotele atîta amar de vreme, umblînd toată ziua în podgheazuri și le-ai șcrombait pe la jocuri și prin toate corhanele și coclaurile, acum ai vrea să-ți dau și banii înapoi, ori să-ți fac în loc altele nouă. Dar știi că ești ajuns de cap! Nu ți-e destul că m-ai amețit puindu-ți sfîrloagele pe calup, trăgîndu-le la șan și ungîndu-le aici pe cuptior, la nasul meu, în toate diminețile? Ba de cîte ori mi-ai pus și poște la picioare; și eu, ca omul cel bun, tot am tăcut și ți-am răbdat. Îmi pare rău că ești gros de obraz! Ei, las! că te-oi sluji eu, deacum, dacă ți-i vorba de-așa!

— Ce spui, cîrpaciule, zise văru meu, și tu mă mogorogești? D-apoi numa-n ciubotele tale am stat eu, bicisnicule? Încă te obrăznicești? Acuși te-oi otînji cu ceva de nu te-i pute hrăni în toată viața!

— Pînă ce mi-i otînji, zise Pavăl, eu acuș te cinătuiesc frumușel cu dichiciul, înțeles-ai?" Sîntem forțați deci, încă odată, să conchidem că farmecul lui Creangă constă în harul său de povestitor. Atmosfera, trăsăturile caracterologice, umorul nestăvilit — totul este încorporat în vorbirea eroilor.

Împinsă pînă la ultimele limite, vorbăria dă rezultate fenomenale în *Moș Nichifor Coțcariul*, care este, probabil, cea mai bună piesă din nuvelistica noastră. Un rezumat este aproape imposibil, deoarece autorul nu face altceva decît să reproducă sfătoșenia eroului. Cum s-a

văzut din citatul pe care l-am dat la începutul însemnărilor (de altfel poate fi citată întreagă nuvela), Moș Nichifor găsește mereu prilejul, uneori de-a dreptul închipuit, să povestească, pe îndelete, cîte ceva. Tocmindu-se cu Strul, se pomenește vorbind despre călugărițe; căutînd, și negăsind barda se bucură că are prilejul să-și drăcuiască baba și apoi să teoretizeze asupra bucuriei pe care ar simți-o el lîngă o nevastă tînără, măcar două, trei zile; ajuns în mijlocul codrului relatează despre grozăviile hoților, despre solomonii etc., etc. Mult gust de vorbă deci, dar din care se conturează, în cadrele unui umor gros, plin de viață, o figură de rară tipicitate. Numai prin limbajul său, harabagiul a fost tăiat în granitul cel mai fin. De aceea este și greu să-l caracterizezi. Ca să-ți dai seama cu cine ai de a face trebuie să-l asculți. Altfel nu-i poți pătrunde firea, universul, structura lui specifică.

Dacă istoria lui Moș Nichifor Coțcariul ar fi avut doar această calitate, tot ar fi fost deajuns ca să fie considerată „întîia mare nuvelă românească de atmoferă" (G. Călinescu). Dar ea are și un tîlc, ceea ce-l determina pe Mihail Sadoveanu s-o citească „mai mult printre rînduri". Vorbăria e ea gratuită, însă ascunde parcă ceva. Prea vorbește cu insistență moș Nichifor despre tinerele neveste, prea o sperie pe Malca cu lupul, în sfîrșit, prea aruncă vorbele în doi peri. Și-a dat oare seama tînăra ovreicuță de oarecari intenții neharabagești ale moșului, l-a luat în brațe pe acesta numai pentru că s-a speriat de lup — nu prea știm. În orice caz, ne pun pe gînduri unele replici. Să amintim cîteva. Zice moș Nichifor: „Lupi și alte dihanii mi-au ieșit înainte cîteodată, dar nu le-am făcut nimica . . . "

— A . . . ra! moș Nichifor, nu mai spune de lup, că tare mă tem!

— Iaca un lup vine spre noi, jupîneșică!

— Vai de mine, moș Nichifor, unde să m-ascund eu?

— Despre mine, ascunde-te unde știi, că eu unul ți-am spus că nu mă tem nici de-o potaie întreagă.

Atunci biata Malcă, de frică, s-a încleștat de gîtul lui moș Nichifor și s-a lipit de dînsul, ca lipitoarea. A șezut ea așa, cît a șezut, și apoi a zis tremurînd:

— Unde-i lupul, moș Nichifor?

— Unde să fie? Ia a trecut drumul pe dinaintea noastră [...] Dar cît pe ce erai să mă gîtui, jupîneşică, ş-apoi dacă scăpam iepele, ştiu că era frumos.

N-apucă a sfîrşi bine moş Nichifor şi Malca zice cătinel:

— Să nu mai zici că vine lupul, moş Nichifor, că mă vîri în toate boalele!

— Nu zic eu, da chiar vine, iacătă-lă-i!

— Valeu. Ce spui?

Şi iar se ascunde lîngă moş Nichifor.

— Ce-i tînăr, tot tînăr; îţi vine a te juca, jupîneşică, aşa-i? şi după cum văd, ai noroc că eu îmi ţin firea, nu mă prea tem de lup; dar să fie altul în locul meu...

— Nu mai vine lupul, moş Nichifor?

— Apoi, na; eşti de tot poznaşă şi d-ta: prea des vrei să vie, că doar nu-i de tot copacul cîte un lup". În mijlocul pădurii se strică harabaua. Apare un om.

— Bun întîlnişul, om bun! aşa-i că s-a stricat drumul în mijlocul căruţei?

— Ia las' şaga la o parte, măi omule; şi mai bine vin' de-mi ajută să pun capătul ista, că vezi că-mi crapă inima în mine de necaz.

— D-apoi eu mă grăbesc să ajung la Oslobeni. D-ta poţi să mîi astă noapte în pădure; nu cred că-i muri de urît!..." Şi cei doi rămîn într-adevăr în pădure. Malca, tot cu frica în sîn, se dă jos din căruţă, unde-şi aşternuse de dormit, „şi vine pe iarbă, lîngă moş Nichifor. Şi ba unul una, ba altul alta, de la o vreme i-a furat somnul pe amîndoi şi-au dormit duşi. Şi cînd s-au trezit ei, era ziulica albă". Ajunşi la Piatră, moşul îi spune pasagerei:

„— Iaca, te-ai văzut ş-acasă, jupîneşică.

— Slavă lui Dumnezeu, moş Nichifor, că şi-n pădure nu mi-a fost rău..."

Fără să vedem în *Moş Nichifor Coţcariul* o nuvelă licenţioasă, sîntem tentaţi să credem că în pădure n-a prea fost lucru curat. Iar dacă nu s-a petrecut nimic, atunci, odată în plus, trebuie să recunoaştem că vorbăria lui Creangă a atins, aici, culmea. Să nu spui nimic, şi, vorba ceea, şi nimica să mişte — e ceva cu totul rar. E, ca să încheiem, pofta de vorbă ridicată la rangul celui mai deplin rafinament artistic, e harul de povestitor. „Un

povestitor — afirmă G. Călinescu — se impune practic doar prin realitatea hazului său, controlat de generațiuni felurite, ca și talentul unui actor. În cele din urmă farmecul lui Creangă se dovedește inanalizabil ca și farmecul poeziei eminesciene, unde nici ideea în sine, nici muzica în sine nu explică nimic. Singura metodă de convingere a criticului rămîne izolarea locurilor mai caracteristice și citarea lor și cel mult explicarea, adică desfășurarea conștientă a elementelor".

NUVELA LUI AGÎRBICEANU

Pentru Ion Agîrbiceanu, conceptul de nuvelă sau povestire amplă e sinonim cu acela de roman sau, mai bine zis, de „mic roman". Astfel *Jandarmul* sau *Stana*, două nuvele cu adevărat clasice sub raportul construcţiei, sînt considerate romane, iar *Dolor*, o povestire cu nuanţă de eseu filozofic, e subintitulată mic roman. Într-una sau alta din aceste categorii integrează scriitorul şi alte proze de mai mare anvergură epică, cum ar fi: *Faraonii*, *Biruinţa* şi *Vîltoarea*. Lucrurile pot fi luate ca atare — stabilirea apartenenţei la o anume categorie literară nu se efectuiază, desigur, în virtutea unui criteriu valoric — dar aceasta nu ne scuteşte de o explicaţie datorată cititorului. Se ştie că teoria literaturii nu vorbeşte despre nuvela amplă sau povestirea amplă ca despre specii distincte ale genului epic. De mai mică sau mai mare întindere narativă, povestirea şi nuvela, precum schiţa sau romanul, îşi au „rigorile" lor specifice. Am optat totuşi pentru aceste noţiuni generice, destul de apropiate, în fond, de ceea ce înţelege prozatorul prin mic roman, întrucît prezentele însemnări sînt dedicate unor piese, care deşi depăşesc proporţiile obişnuite ale povestirilor şi nuvelelor, nu pot fi considerate totuşi romane. Făcînd această aserţiune avem în vedere, mai cu seamă, amprenta personajelor din operele amintite, la care putem adăuga *Păscălierul* şi *Popa Man*. Stana sau preotul Emanoil, Dumitru Bogdan sau Rusalina nu se caracterizează printr-o deosebită complexitate psihologică, ocazionată să zicem, de alternarea continuă a unghiurilor de observaţie ale scriitorului, de situarea eroilor în circumstanţe inedite care

să se repercuteze în noi și noi fațete ale profilurilor umane. Conform intenției autorului, ei evoluiază pe linia unei singure dominante interioare, pe care dezvăluindu-și-o, dezvăluie de fapt ideea narațiunii. De altfel deosebirea dintre nuvelă și povestire, pe de o parte, și roman, pe de alta, se concretizează, în primul rînd, tocmai prin modul în care sînt definite personajele: printr-o coordonată unică (primele două cazuri) sau prin îngemănarea dialectică a unei multitudini de caracteristici (cel de al treilea caz). Trebuie să spunem, apoi, că mai toate operele citate vădesc un ton de povestire. Poate că din această cauză, prozatorul spunea, într-un articol publicat cu cîțiva ani în urmă în revista *Tribuna*, că singurul său roman, *Strigoiul*, a rămas în manuscris.

Răspunzînd unei anchete inițiate de *Luceafărul* în anul 1910, Ion Agîrbiceanu definea cu simplitate rosturile literaturii, vădind în pofida indiferenței pe care a manifestat-o întotdeauna față de opinia și preocupările criticii, perspicacitate teoretică și realism în aprecierea fenomenului artistic. Într-o epocă de respect pentru elucubrațiile formaliste, cînd continuarea tradiției și cercetarea vieții autohtone erau considerate incompatibile cu spiritul estetic al epocii — scriitorul rostea firesc că „literatura ca orice artă descoperă viața" și că „viața ce trăiește în popor trebuie să fie cunoscută și simțită tot mai tare". Aceste idei, care astăzi și-au demonstrat pe deplin valabilitatea, au constituit întotdeauna crezul estetic al prozatorului. Într-adevăr, ceea ce impresionează în opera sa este deosebita receptivitate la multe din aspectele specifice ale societății noastre. De altfel, credem că și extensiunea deosebită a acestei creații se explică prin dorința expresă a scriitorului de a „reda" viața, de a înfățișa cititorului obișnuit ceea ce vede dar nu poate totuși pătrunde cu ochiul său tentat să acumuleze cît mai mult, dar să și treacă în grabă peste cotidianul mediului ambiant. Spunînd că literatura descoperă viața, prozatorul își exprima de fapt profesiunea sa de credință, aceea de a explica prin scris miracolul vieții. Se poate spune deci că principala însușire a operei lui Agîrbiceanu rezidă în afirmarea cu impetuozitate a forțelor coplešitoare ale vieții.

Fără să ignorăm *Fefeleaga, Luminița, Dura lex,* adevărate capodopere, sau masiva frescă a *Arhanghelilor,* avem impresia că nicăieri nu răzbate cu mai multă forță plenitudinea vieții ca în nuvelele și povestirile sale ample cele mai realizate. Eroii din *Faraonii, Jandarmul, Popa Man, Păscălierul* și, într-o bună măsură, cei din *Stana* sînt concepuți pe linia unei impresionante vitalități. Nimic nu poate întuneca sau stăvili chemarea lor irezistibilă spre viață. De aceea, dincolo de sensurile tragice ale *Faraonilor*, cititorul nu încearcă doar inevitabilul sentiment de compasiune pentru destinul năpraznic al Rusalinei, ci și încrederea tonică în virtuțile fundamentale ale omului.

Se poate observa însă că evoluția personajelor din *Stana, Dolor, Biruința* nu e conformă, în ultimă instanță, cu logica lor interioară. Prozatorul aduce unele „corecturi“ în sensul moralei creștine. Cu aceasta ajungem, de fapt, la o problemă care a stîrnit opinii destul de controversate. S-a spus, în trecut, că lipsa de popularitate a operei lui Agîrbiceanu se datorează îndeosebi unei vizibile tendințe eticizante. Au existat și păreri opuse, care căutau să explice sau să justifice această trăsătură. H. Sanielevici spunea că „la Agîrbiceanu morala nu-i o convenție nici o teorie de mînuit și nici un instrument de răzbunare, ci un instinct elementar de onoare, mîndrie, puritate și rectitudine, o forță vie care nu-i lipsită de asprime și duritate“. O părere întrucîtva asemănătoare, în ceea ce privește respingerea tezismului propriu-zis, formulează, mult mai nuanțat, și George Călinescu: „La Agîrbiceanu discutarea problemelor morale formează ținta nuvelei și a romanului și dacă ceva merită aprobarea nesovăitoare este tactul desăvîrșit cu care acest prelat știe să facă operă educativă, ocolind anosta predică. Teza morală e absorbită de fapte, obiectivată și singura atitudine pe care și-o îngăduie autorul e de a face simpatică virtutea“. În mare, explicația corespunde adevărului. Povestitorul ardelean caută să estompeze teza morală, să o ofere cititorului într-un înveliș cît mai obiectivat. Și apoi să nu se uite că în schițele și nuvelele inspirate din viața satului, scriitorul vădește o autentică viziune țărănească din care nu putea lipsi preocuparea expresă pentru morală. Dar, cum spuneam, explicația corespunde

doar în mare realității. Pentru că nu puține dintre nuvelele și romanele sale urmăresc cu prea multă insistență teza morală. Iar atunci cînd aceasta este trecută și prin filiera creștină, opera scade apreciabil în veridicitate. Este tocmai cazul prozelor mai sus citate. În *Dolor*, de pildă, o povestire cu pronunțata tentă fantastico-filozofică, autorul își face cunoscută, oarecum programatic, concepția sa teologică despre viață. Lipsită cu desăvîrșire de mișcare epică, narațiunea se constituie din juxtapunerea, destul de aridă, a unor momente teoretice. Cele două personaje, Ilarie Bogdan și Vasile Anghel, departe de a ni se înfățișa ca imagini artistice distincte, au doar rolul de a „demonstra" că „fatalitatea", năprasnica durere sufletească ce coboară din senin asupra noastră, nu poate fi învinsă decît prin conștiința că sîntem muritori (orice durere are deci un sfîrșit) și prin credința puternică în forța divină. Dincolo de această idee, pe care e structurată întreaga narațiune, *Dolor* cuprinde numeroase pagini valoroase, de un realism cu adevărat poetic, unde Ion Agîrbiceanu ne apare ca un artist al cuvîntului. Iată un elogiu al vieții: „Cînd sfîntul soare răsărea, rumenind zările, cînd lumina la zenit umplînd lumea cu străluciri apunea după munte, rotindu-și ochiul de aramă, aripile-mi fîlfîiau, abia mă puteam ține de pămînt. Liber și mîndru îmi făceam drumurile și călcam apăsat pămîntul, ca un stăpîn [. . .] Despicam uraganul, înfruntam gerul, mă luam la întrecere, cîntînd, cu răgnetele vîntului, cu vijelia pădurii, cu clocotul rîului înfuriat. Treceam prin mijlocul dezlănțuirii puterilor firii și ziceam: Faceți-vă datoria, trăiți și voi. Mîndre sînteți, puternice sînteți, și dragostea voastră, ca și a seninului, e la rădăcina vieții mele. Strigați cît de tare! Eu vă întrec, eu vă pătrund, fiindcă gîndul meu, înțelegerea mea, este deasupra voastră. Aș vrea să fiu una din voi, puteri ale firii, dar sînt mai tare, sînt mai mult decît voi. Pentru că din voi din toate îmi sorb puterile mele . . ." Și, încă un exemplu, o notație de atmosferă: „Intrase din aerul clar de afară, ce sorbise parcă albastrul adînc al cerului, în fine unde viorii, în înserarea ce coboară răcoroasă. Fusese peste zi atîta strălucire în văzduh încît rari paseri îl străbătură, de teamă să nu orbească".

Dogma ecleziastică se face puternic simţită în *Biruinţa*, o nuvelă extinsă, cu unele atribute ale romanului, în sensul că se încearcă figurarea mai multor destine umane, pe planuri oarecum diverse. În centrul atenţiei se găseşte Vasile Grecu, purtătorul de cuvînt al autorului. După ce a terminat teologia, acesta refuză să se hirotonisească deoarece, fără să-şi fi pierdut credinţa în Dumnezeu, are totuşi unele îndoieli. Lipsa sa de fermitate spirituală nu este însă urmarea unor îndelungate procese interioare, a unor dramatice confruntări de conştiinţă ci e oarecum semnul unei maladii endemice. Orice îi trezeşte suspiciuni şi ajunge să se îndoiască şi de Vilma, soţia sa, fără nici un temei. Lucru care de altfel o va exaspera pe aceasta, determinînd-o, în cele din urmă, să opteze, în mod deliberat, pentru unele relaţii extraconjugale. E adevărat, scriitorul ne lasă să înţelegem că Vilma procedează astfel şi în virtutea unei porniri năvalnice spre viaţă. Vasile Grecu a fost întotdeauna pentru ea un străin cu care s-a măritat doar pentru a îndeplini dorinţa mamei sale.

Ne-am fi aşteptat, în continuare, să asistăm la unele ciocniri violente, la o evoluţie precipitată a personajelor. Dar Vasile Grecu şi Vilma sînt conduşi spre un deznodămînt contrafăcut, şi ca atare, nu mai acţionează în conformitate cu datele lor specifice. Aşa cum remarca odată Perpessicius, pe Ion Agîrbiceanu îl interesează, în unele scrieri, doar ca lucrurile să iasă bine creştineşte. Astfel, după o cădere îndelungată în plasa alcoolismului, Vasile Grecu are într-o noapte revelaţia forţei supreme şi-şi învinge orice îndoială. Drept urmare, îmbracă haina preoţească. Acum, Vilma îşi dă şi ea seama că soţul ei este un om de o mare bogăţie spirituală şi revine, metamorfozată, în căminul conjugal.

Apoteotic se încheie şi *Stana*. După ce a căzut în „păcat" („lătra în mine patima răului"), Stana se pocăieşte. Andrei Muntean, un om rău, care pe front s-a comportat ca o bestie, o iartă şi el pe patul de moarte. Mărinimia acestuia este un revers al împăcării sale finale cu Dumnezeu, a conştiinţei „că nu-i decît un fir de nisip în lume". În pofida unor asemenea elemente mistice, *Stana* ne apare însă ca o remarcabilă nuvelă psihologică.

Subiectul ar consta în căderea Stanei, în prezentarea unor scene care să învedereze „afundarea ei în mocirlă". Pentru aceasta, autorul nu-și cruță eroina, și-i atribuie multe, poate prea multe, păcate. Astfel, ea-și înlocuiește bărbatul plecat pe front cu Filărău, jandarmul comunei. Nu se mulțumește cu atît și, seara, participă, alături de alte femei rămase singure, la libațiuni monstruoase. Cîntecele lor deșănțate revoltă întreg satul. Nu se cumințește nici după întoarcerea bărbatului din război. Mai mult, aprobarea tacită a infirmului (Andrei Muntean și-a pierdut un picior) o dezaxează total: „Nepătrunsa liniște a omului cu picior de lemn o umplu de-un fel de nebunie din care, ca să iasă, se aruncă cu toată furia, cu capul în jos, în mocirla ticăloșiilor sale. Pe lîngă Filărău avea încă și pe alții". Lacrimile copilului, rugămințile soacrei sînt zadarnice. Ea-și urmează neabătut calea păcatului și așteaptă cu înfrigurare moartea soțului, care, într-adevăr, nu întîrzie. Liberă, Stana ar putea să se mărite acum cu Filărău, să-și alcătuiască viața așa cum vrea. Nu va întreprinde însă nimic, și, în urma unui acut proces de conștiință, își dă deodată seama de viața-i ticăloasă, și se pocăiește. Finalul pare nefiresc. Și aceasta nu pentru că n-ar fi plauzibil, ci datorită faptului că este „concretizat" printr-un destin de o factură puternic volitivă, care, prin întreaga sa evoluție, apărea ca o robustă întruchipare a vitalității. Nuvela este în fond o caldă pledoarie pentru dreptul Stanei la viață. Strigătul ei irumpe elementar. Ascultați-i această justificare: „Adică să mă canonesc și eu alăturea de el? zise Stana cu furie. Dar ce sînt eu de vină? Eu i-am smuls piciorul din genunchi? Eu am făcut războiul? Eu l-am trimis acolo? Cum? Ai vrea să putrezesc alăturea de el, să mă schimb și eu într-o bucată de lemn? Și dacă nu vreau să mor alăturea de el, spui că m-a robit diavolul? Ei bine, m-a robit și-mi place! Sînt tînără și vreau să trăiesc!"

Narațiunea conține numeroase asemenea exemple, ceea ce ne îndreptățește să afirmăm că frămîntările eroinei, notate cu mult realism și fină înțelegere a sufletului feminin, nu ilustrează, așa cum a intenționat autorul, consecințele păcatului, ci relevă, cu multă forță de convingere, dorința de a trăi cu maximă intensitate.

Pe linia unei deosebite intuiții psihologice sînt realizate toate secvențele mari ale nuvelei. Ne referim, mai cu seamă, la scena înmormîntării lui Andrei, extrasă parcă dintr-o tragedie antică, și la aceea în care Stana caută cu disperare un loc ascuns unde să îngroape piciorul de lemn. Mai ales acest din urmă moment constituie o pagină cu adevărat antologică.

Succinta analiză a bucăților *Biruința, Dolor, Stana* ne-a dat prilejul să relevăm o seamă de aspecte valoroase din opera prozatorului dar și latura sa eticist-clericalistă. Cum s-a putut observa, tezele moral-creștine nu duc întotdeauna la anularea totală a materialului epic. Se cere deci, în această ordine, o atenție deosebită din partea cercetătorului literar. După cum, multă grijă, trebuie manifestată și în aprecierea elementelor sămănătoriste ale operei. O nuvelă ca *Vîltoarea* e într-adevăr tributară, în întregime, curentului teoretizat de N. Iorga. Atît sub aspect naționalist cît și, mai ales, sub acela al opoziției tranșante ce se face între sat și oraș. Ion Mărgineanu, protagonistul narațiunii, este o victimă a „vîltorii" citadine. Pentru el singurul loc unde moravurile se păstrează în starea lor pură este „mediul natural".

Semne ale curentului pot fi detectate și-n alte povestiri și nuvele. Dar acestea nu se îndreptățesc, nici pe departe, să conchidem că Ion Agîrbiceanu ar fi un adept al sămănătorismului, la care, programatic, n-a aderat nicicodată: „Nu-mi închipuiam — spunea odată prozatorul într-un interviu — că fac ceva ce s-a numit mai tîrziu semănătorism în înțelesul peiorativ: de a idealiza lumea satului". A disprețuit „poporaniștii" de circumstanță: „nu-s poporaniști indivizi care aduc în scrierile lor pe țăran sau viața lui, numai ca un spectacol pentru boieri, ca o variație, ca o curiozitate, nici aceia cari, imitînd ce-i la modă, s-apucă să descrie viața țăranilor ș-apoi n-o mai scot din ha? ce? din căciulă, opinci, mițos etc., nici aceia care de cîte ori au lipsă de patriotism înhață de plete vr-un mocan". Asemenea afirmații sînt o dovadă netăgăduită a faptului că I. Agîrbiceanu nu și-a însușit ideologia, concepția literară sămănătoristă. Dacă idealizarea satului e vizibilă totuși în unele nuvele, ca în amintita *Vîltoare*, aceasta se explică prin colaborarea la cîteva

reviste sămănătoriste (*Sămănătorul*, *Neamul românesc literar*, *Cuget clar* etc.), prin influențele pe care le-a suferit din partea unor sămănătoriști inveterați. Grație excepționalelor sale resurse creatoare, Ion Agîrbiceanu a reușit însă, de cele mai multe ori, să neutralizeze aceste influențe și ne-a dat în cîteva schițe, povestiri, nuvele și romane — adevărate capodopere ale realismului critic.

Cele mai bune lucrări atestă o cunoaștere profundă a mediilor sociale investigate. Prozatorul a și afirmat că aproape toate personajele lui au un sîmbure de realitate: „creație de pură fantezie am puține, deși, evident, fantezia le-a completat, le-a depărtat uneori de realitate, pe cele ridicate de aici". Nu toate operele sale constituie însă o reflectare veridică a multiplelor aspecte și fenomene social-istorice care i-au solicitat pana. Îndeosebi piesele de inspirație citadină vădesc o oarecare superficialitate. Astfel insuccesele, mai mult sau mai puțin categorice, din *Dolor* sau *Vîltoarea* pot fi explicate, măcar în parte, și prin faptul că autorul are destul de puțin cunoștințe despre viața tumultuoasă a orașului, despre complexitatea psihologică a citadinului. De altfel, Ion Agîrbiceanu n-a perseverat în această direcție, întrucît, așa cum spunea singur, „viață este destulă la toate păturile societății. Viață sănătoasă, viață bolnavă, apariții de tot felul, care nu trebuie neglijate". Creatorul trebuie „să-și ia subiectele de unde se pricepe, de unde se simte atras". Și el s-a simțit atras, mai cu seamă, de mediul rural, de care e legată principala sa experiență de viață.

Extrăgîndu-și cu predilecție subiectele din realitatea țărănească, Ion Agîrbiceanu ne-a dat o operă de proporții monumentale, care fără să fie axată pe coordonatele unei cronici sociale, oglindește totuși multe din aspectele specifice ale satului nostru din trecut. Firește că o privire panoramică asupra creației prozatorului invederează abordarea, cu precădere, a satului patriarhal. Dar și în asemenea pagini răzbat nu odată ecouri sociale distincte. Lăsînd de o parte schițele, amintim că *Jandarmul*, o nuvelă tipică în ceea ce privește ilustrarea oarecum atemporală a lumii rurale, conține, prin destinul protagonistului, implicații evidente în contextul epocii. În privința observației realiste, a criticii sociale, *Păscălierul*

este un adevărat model. Ceea ce trebuie însă neapărat remarcat, e faptul că Ion Agîrbiceanu se oprește mai ales asupra universului moral al satului. Scrierile inspirate din viața rurală prezintă o galerie impresionantă de tipuri realizate pe linia unor revelatoare trăsături psihice și etice. De aici și frecvența conflictelor interioare, a dramelor de conștiință, ajunse uneori la paroxism. Asemenea tipuri și conflicte l-au dus pe scriitor la cîteva dintre operele sale cele mai realizate, cum sînt *Faraonii*, *Jandarmul* și *Popa Man*.

*

În *Faraonii*, Ion Agîrbiceanu se apleacă cu multă solicitudine asupra unei umanități nu odată desconsiderată și relevă cu forță artistică îndeosebi exemplaritatea fondului ei moral. Ceea ce l-a atras spre această categorie umană a fost vitalitatea ei deosebită și capacitatea de a suporta cu stoicism încercările destinului. Căci, nota undeva prozatorul, „în nici un glas omenesc, vaierul durerii nu-i mai plin și mai profund, mai cald, mai viu, ca în cel țigănesc". Și durerea irumpe cu violență în paginile povestirii, unde Solomia și Țanco, Rusalina și Marco se înfrățesc printr-o iubire pătimașă dar și prin dorința acută a răzbunării venită parcă din subconștient cu forța întunericului. Poate că numai în proza lui Sadoveanu am mai întîlnit asemenea personaje care să respire atît de exultant bucuria sentimentului împărtășit și nostalgia densă prilejuită de dispariția celui drag.

Eroii se angrenează pasionant în viață, dar sînt convinși că actele lor reprezintă de fapt voința tutelară a destinului. De menționat ca această credință nu are nici o notă mistică, ea izvorînd mai degrabă dintr-o pornire elementară, splendidă și cu adevărat emoționantă prin vigoarea pe care o declanșează. De aceea Rusalina, în pofida numeroaselor ei încercări și a gîndului obsedant că va sfîrși năpraznic, simte puternic îndemnul vieții și găsește întotdeauna resurse pentru a se depăși. Cele mai frumoase pagini din *Faraonii* sînt desigur acelea în care scriitorul urmărește cu minuție mișcările interioare ale eroinei. Iat-o, de pildă, la cîmp după o suferință îndelun-

gată, cînd moartea i s-a înfățișat adesea ca o neașteptată izbăvire: „O boare călduță adia dinspre un lan de grîu din apropiere. Culegea harnică, buruieni în poală și cînta, abia auzit, un cîntec vechi din corturi. O înfiora propriul ei glas și simțea cum îi arde inima, cum îi ard obrazii.

Pe drum venea încet un car cu boi. Pe ceaglău ședea un fecior de rumân și cînta cu glas scăzut, îndemnînd din cînd în cînd, vitele. Rusalina asculta cîntecul, care-i pătrundea ființa ca o mîngîere. Se opri din cules, își îndreptă trupul ca un prapor și privi îndelung după car, după fecior, pănă-l pierdu din vedere. Un oftat îi scăpă din piept. Cu poala plină porni spre casă și vărsă buruienile în coteț. Apoi întră în bordei, căută în desagă, scoase o oglindă, ieși cu ea afară și începu să se privească.

Ochii mari negri îi străluceau, obrajii, de un palid închis, se împurpurară. Se uită cu patimă la cea din oglindă:

— Sînt frumoasă! zise ea tare. Și o bucurie caldă i se revărsă în întreaga ființă.

Săptămîni de-a rîndul se simți zăpăcită de puternicul dor de viață ce-i biciuia sîngele. Uneori avea izbucniri de copil zburdalnic și răsfățat: alerga, cînta, îmbrățișa pe bătrîne, lua în brațe copilașii ce se jucau între bordeie, îi azvîrlea în sus, deasupra capului, îi prindea și-i săruta cu răsunet pe obraji. Alteori petrecea nopțile cu lună, pe podmol, sub strașina bordeiului, cîntînd c-un glas domol cîntece străvechi, învățate în tabără".

Faraonii e o povestire romantică și, ca atare, populată cu numeroase scene caracteristice genului. Omorurile și bătăile crîncene, toate cu mobiluri pasionale, cavalcadele nocturne — constituie axul faptic al narațiunii. Eroii, de o tulburătoare frumusețe fizică, sînt pătimași și nu concep existența decît ca o trăire intensă a sentimentului de iubire. Aceasta fiind factura lor tipologică, e nefundat deci să reproșăm scriitorului, așa cum făcea un cronicar mai anul trecut, lipsa de determinare socială a personajelor. Țanco, Marco, Solomia, Rusalina sînt temperamente năvalnice și comportamentul lor este reprezentativ pentru categoria umană din care fac parte. Cu toate acestea nu lipsesc unele notații etnografice și social-istorice. Ni

se spune astfel că într-un sat, țiganii nu stau toți la un loc: cei mai înstăriți ocupă „partea de sus“ și sînt mari „meșteri făurari“, iar sărăcimea e izolată undeva la periferie. Aceasta din urmă e formată din lucrători care vara sînt luați cu ziua de „rumâni“. De la secerat „se-ntorc veseli cu toții, în frunte cu cununa de spice împletite în cruci (și cîntă) cîntecul cununii“:

Stăpîne, stăpîne,
Gată cina bine
Că cununa vine
Și nu te-ntristare
Că la spic e mare . . .

Oamenii întîmpină secerătorii cu „donițe pline cu apă“ și o aruncă peste cei ce poartă cununa. Prin relatarea acestui obicei vechi, desprins parcă dintr-un ritual păgîn, și a altor datini arhaice (nunta Rusalinei ține trei zile), paginile dobîndesc un anume farmec, iar povestirea e învăluită oarecum în atmosfera nedefinită a basmului. De altfel, se poate observa că de multe ori tonul e acela al unui povestitor popular: „După două zile de mers peste cîmpuri, înconjurînd satele, ajunseră la un orășel“ [. . .] „Cît ce înțeleseră faraonii dorința lor, trecu ca o flacără prin țigănie. Unii aduceau hîrlețe, alții sape și tîrnăcoape, alții bucăți de grinzi și coferi“. Comparațiile, metaforele sînt și ele specifice povestirii populare: „— O să aduc eu o ie ș-un suman, moș Nichifor, zise un prichindel de copil, cu bîta mai mare decît el. Și cît ce vorbi au și început să-i sfîrîie picioarele peste cîmp“.

Elementele de acest fel sînt mai numeroase în *Jandarmul*, *Popa Man* și *Păscălierul*, unde se notează tot ceea ce poate caracteriza universul spiritual al unor țărani care au trăit în timpuri mai mult sau mai puțin îndepărtate. De aici frecvența semnelor și prevestirilor. Se cuvine să observăm că superstițiile și eresurile populare nu sînt consemnate doar pentru a realiza, ceea ce se numește, culoare locală, ele trebuind să concure la constituirea unei autentice viziuni țărănești și, implicit, la închegarea unei imagini cît mai distincte a satului din trecut. În credințele ancestrale, autorul a găsit apoi un mijloc eficient prin care scrutează forul interior al per-

sonajelor. De aceea, în pofida atmosferei stranii din jurul personajelor nu putem considera *Jandarmul*, de exemplu, o nuvelă fantastică.

Şi aici, în centrul atenţiei se găseşte un cuplu uman legat printr-o pasiune debordantă, care înfruntă şi sfidează orice convenienţă socială. Analiza minuţioasă — dusă pînă la înregistrarea reacţiilor organice pentru relevarea iubirii pătimaşe dintre Veronica şi Dumitru Bogdan — constituie desigur primordiala preocupare a prozatorului. Dar, spre deosebire de *Faraonii*, unde se urmăreau doar principalele linii caracterologice ale cîtorva personaje, în *Jandarmul* destinul protagoniştilor se profilează pe ecranul cuprinzător al colectivităţii. În jurul celor două portrete se conturează lumea satului care discută, apără şi condamnă faptele eroilor. Împletirea aceasta, deplin armonioasă, dintre planul individual şi cel social se realizează în cadrele aparent ireale ale fantasticului popular. Încă de la prima apariţie, Dumitru Bogdan atrage atenţia tuturor, destinul său nebulos fiind prefigurat prin supoziţii dintre cele mai ciudate. Oamenii sînt convinşi că în cufărul fostului jandarm nu pot fi decît bani. Unii zic că banii se ţin la bancă. Se găseşte însă îndată răspuns: „Pui la bancă banii curaţi. Dar aceia de care nu voieşti să ştie nimeni? Hm! un jandarm are multe prilejuri să pună mîna pe bani străni". Autorul îşi însuşeşte parcă şi el părerea nefavorabilă a oamenilor despre erou, şi notează: „Era mijlocul lui mai, şi primăvara umplea lumea de mireasma tare a vieţii. Prin ea, Dumitru Bogdan [. . .] trece ca un sămn greu şi negru de întrebare peste întreg satul". Prin comportamentul său, jandarmul trezeşte, în scurt timp, dezaprobarea tuturor. Deşi, datorită pămînturilor cumpărate, ar putea să se însoare cu orice fată — nici un gospodar nu l-ar refuza — el se leagă, cu patimă, de Veronica, o femeie măritată. Iubirea prăpăstioasă dintre cei doi nu poate fi explicată în mod firesc şi toată lumea e convinsă că e vorba de un lucru necurat: „Farmec este! Dar nu se ştie: ea l-a fermecat sau a fermecat-o! Jandarmul ista poate foarte bine să fie în legătură cu duhurile necurate. N-a intrat în sat ca oamenii. Nu trăieşte ca oamenii. Iar ochii lui ard mereu ca la strigoi.

— Și pentru ce umblă noaptea în mantie neagră [. . .] Și cum trece gardurile ca un abur? Și pentru ce cîinii, după ce-l latră la început, încep să urle?“ Mai tîrziu, la nunta sa cu Caterina, cea mai bogată fată din sat „nimeni nu l-a văzut [. . .] spovedindu-se și cununîndu-se la liturghia de dimineață“. De acum înainte, părerea despre caracterul enigmatic al jandarmului e definitiv formată. Alimentată și întărită de alte și alte semne înfricoșătoare, aceasta va aprinde pînă la urmă imaginația oamenilor, luînd proporțiile unei „viziuni“. Așa încît, atunci cînd cineva spune că a zărit o stafie în casa părăsită a lui Bogdan, aproape toată lumea e convinsă că e imaginea fostului jandarm.

Cum spuneam, prin notarea unor asemenea superstiții — ce apropie și confundă realul cu irealul —, scriitorul n-a încercat o nuvelă fantastică. Toate elementele amintite sînt înregistrate cu scopul de a portretiza, sub raport moral-etic, lumea satului de odinioară, al cărei specific rezidă, înainte de toate, într-o cultură arhaică. În fond suspiciunile oamenilor față de Dumitru Bogdan pornesc din mentalitatea populară care leagă averea de o sursă nelegiuită.

Dar nu toate evenimentele și semnificațiile acestora sînt interpretate uniform. În imaginația Veronicăi, jandarmul e lipsit de un nimb straniu. Pentru ea, Dumitru Bogdan este doar ființa alături de care cunoaște din plin sentimentul iubirii. Eroina acționează în virtutea unor năvalnice impulsuri intime, și nu ține niciodată seama de ceea ce zic oamenii. Poate că în nici o altă proză a scriitorului n-am întîlnit un personaj care să se impună cu atîta forță ca o întruchipare a pasiunii. Primul moment al iubirii e marcat de o tulburare adîncă: „Într-o sară ducea apă de la fîntîna din uliță, cînd simți deodată cofele prea grele și avu părerea că i se pironesc în ceafă două cuie înroșite în foc. Puse cofele jos, răsuflă din greu și, întorcîndu-și capul, se uită în urma ei. La a treia casă, dinaintea portiței, stătea drept ca un brad Dumitru Bogdan și o ațintea cu privirile. Femeia, înfiorată, își întoarse repede capul, păli ca o moartă și abia mai avu putere să-și ridice cofele. O spaimă rece îi cuprinse toate mădularele și, după ce intră în casă, își șterse

sudorile de pe frunte. Își făcu cruce spunînd, parcă în neștire: Doamne ferește și apără! Apoi începu să se închine la icoane. Era singură în casă. Bărbatul încă nu sosise de la plug.

Dar, închinîndu-se, simți încet ca o răscolire de foc în tot trupul, în locul spaimei de mai nainte. Chipul lui Dumitru i se năzărea mereu. Ce ochi frumoși și triști avea. Și cîtă patimă în ei!

— Nu! strigă ea tare în fața icoanelor. M-a privit ca pe o pradă! S-a uitat la mine ca un strigoi care-ți ia sînge! Nu!

Și iar începu să se închine, bătînd mătănii: „Doamne ferește și apără de rău!"

„O durea capul. Își stinse cărbuni și se spălă cu apă de leac. Zădarnic. Toată noaptea se zvîrcoli ca pe jar". Patima o cuprinde, cu toată dorința de a rezista. Mai tîrziu, după ce a ales, nu poate să nu-și spună: „n-a fost lucru curat"! Dar înlătură repede această explicație ambiguă: „A fost soarta mea, partea mea în viață. De soarta lui nimeni nu poate scăpa". Și, adaogă autorul, „ea n-ar fi vrut acum să scape nici moartă". Veronica pornește conștient pe noul drum, și nu are ce să-și reproșeze. „Gura satului" n-o afectează cîtuși de puțin. Iubind și fiind iubită, își dă seama de viața amorfă din trecut și nu se gîndește nici un moment că își înșeală bărbatul, că atitudinea ei ar putea fi imorală. Are conștiința deplină a demnității sale. De aceea, atunci cînd jandarmul o va acuza că și-a otrăvit soțul, găsește resurse pentru a-și inhiba pasiunea. Și nici acum nu regretă, nu se invinuiește. Dumitru rămîne pentru ea omul care i-a dat prilejul să-și descătușeze iubirea: „oare pe el l-am iubit sau mi-am iubit dragostea din mine?"

Prin toate acestea, eroina dobîndește o deosebită complexitate și se situează în rîndul celor mai atrăgătoare personaje feminine din opera lui Ion Agîrbiceanu. Chiar rezolvarea, oarecum idilică (Veronica se mărită, din milă, cu un văduv cu cîțiva copii), pe care o găsește scriitorul acestui destin, nu contrazice, în ansamblu, factura sa intimă.

Mai „șocantă" este nebunia ce precede sfîrșitul tragic al jandarmului. Și nu pentru că ar fi de necrezut, ci pen-

tru că se manifestă, să zicem, tot așa de melodramatic ca și aceea a lui Iosif Rodean din *Arhanghelii*. Dincolo de aceasta, conturele personajului poartă însă din plin însemnele unei viguroase arte realiste, Dumitru Bogdan rămînînd o imagine zguduitoare a ravagiilor etice pe care le poate aduce patima pentru avere.

Prozatorul spune despre *Popa Man* că este o „povestire după o legendă" și dă, ca motto, un cîntec străvechi. Că întîmplarea narată s-a petrecut cîndva, de mult, ne-o dovedește și caracterul eroului, un adevărat haiduc, sau faptul că țăranii dintr-un sat lăturalnic se adresează protopopului cu apelativul „Măria-Ta". Tonul relatării este și el specific povestirii populare, autorul avînd întotdeauna grijă să ne informeze că faptele înfățișate de el le-a auzit de la sătenii ce l-au primit pe popa Man: „Teleguțenii povestesc și acum ce-au auzit din bătrîni. Zice că-ntr-o seară de cireșar sosi în Teleguța o jupîneasă . . . Sau: „Povestesc teleguțenii după spusele bătrînilor . . . ". În tiparele unei legende străvechi, Ion Agîrbiceanu a turnat însă o viață clocotitoare, de o rară forță dramatică. Nu vă lăsați deci induși în eroare de cîntecul de la începutul bucății care ar da de înțeles că e vorba de niște întîmplări hazlii:

Cînd tun în biserică
Fetele-mi pun piedică
Și cînd tun în liturghie
Ele-mi trag cu ochiul mie.

De altfel atmosfera densă a povestirii, caracterul vulcanic, cu adevărat demoniac al eroului, sînt anunțate încă din prima pagină. Nuvela debutează cu un peisaj luminos, de primăvară, care se întunecă treptat prin planarea neliniștită a norilor peste satul unde va poposi în curînd fugosul preot.

Precum Stana, Rusalina sau Veronica, popa Man face și el parte din aceeași familie a caracterelor puternic pasionale, care se conduc sub presiunea unor imbolduri lăuntrice de nestăvilit. Goana lui după fericire pornește însă dintr-o filozofie nefastă, alcătuită premeditat, și doboară fără cruțare pe oricine îi stă împotrivă. Cuvintele prin care caută s-o convingă pe Firuța că omul trebuie

să-și urmeze cu străşnicie doar imboldul inimii — netezesc de fapt drumul spre fapte imorale.

Ceea ce conferă o excepțională calitate artistică acestui personaj este desigur modul progresiv în care i-au fost luminate trăsăturile. La început Emanoil Man apare în postura unui adevărat preot: modest și plin de cucernicie. Prin glasul său puternic și melodios cucerește repede întreg satul. Doar femeile mai tinere îi privesc oarecum cu teamă chipul de o frumusețe păgînă. Cînd părintele se avîntă însă în joc cu Firuța, oamenii rămîn înmărmuriți: „...se porni un joc alintat întîi, legănător, apoi din ce în ce mai repede, mai viforos, mai cu patimă. Fata se-nvîrtea ca un prisnel pe sub mîna părintelui, apoi, laolaltă cu el, se învîrteau ca un vîrtej. Cu haina lungă fluturînd în vînt, cu barba răscolită, popii Man nu-i ședea bine jocul. Dar fața lui căpătă deodată trăsături aspre, vînjoase, tari și ochii lui ardeau nepotoliți. Nici o urmă de cuvioșie nu mai rămăsese într-înșii. Părea mai mult un om întunecat din pădure, un hoț din codru, care nici aici, între oameni, nu-și poate domoli firea sălbatică." Firuța, „frumoasă fată, voinică fată", îi aprinde „sîngele tînăr" și e gata să se îndrepte spre cele lumești. Îngrozită de gîndul unei dragoste cu părintele, ea se mărită însă repede cu un flăcău din sat. Man nu poate să-și învingă pornirea năvalnică decît punîndu-se pe închiaburire. La lotul dăruit de oameni, adaogă an de an noi pămînturi. Slujbele le termină acum mai în grabă, iar noaptea împușcă animalele care-i călcau holdele. Cînd Firuța devine văduvă, el își potolește brusc patima pentru avere și se lasă în voia adevăratei pasiuni. Nu mai întîmpină nici o opreliște. Viața i se scurge liniștită între slujbele religioase și întîlnirile nocturne cu văduva lui Nicodim. Iată însă că sosește în sat Lenuța, soția lui Man, pe care acesta o părăsise cu ani în urmă. Întîlnirea și confruntarea dintre cei doi prilejuiește pagini de mare forță dramatică, ceea ce l-a și determinat pe Gala Galaction să compare *Popa Man* cu *Năpasta* lui Caragiale. Acum scenele se desfășoară accelerat, printr-o alternare halucinantă între planurile prezent și trecut, între vis și realitate. Rătăcirile și revenirile simptomatice la luciditate ale Ilenuței — surprinse

cu perspicacitate, de un bun cunoscător al psihologiei feminine — sînt momente de neuitat.

Scena cîştigă în dramatism şi datorită faptului că abia acum ni se dezvăluie adevăratul chip al preotului, numai acum este reconstituită, epic, biografia acestuia. Misterul în care era învăluit popa Man, masca sa ipocrită dispar pentru totdeauna. Şi în locul unui călugăr care vine, „de departe, foarte departe" şi adună milă pentru mînăstiri, ne apare un contrabandist, un veritabil haiduc.

Prin destinul personajului, prin poziţia autorului faţă de acesta, povestirea are un evident conţinut protestatar. Cleric el însuşi, prozatorul a relevat cu vigoare făţărnicia moralei clericale. Faptul e cu atît mai important cu cît o asemenea atitudine nu numai că nu decurge dintr-un superficial spirit de „răfuială" dar, mai ales, se materializează în limitele unei proze de mare valoare.

Dezvăluirea moravurilor preoţeşti se face însă cu forţă maximă în *Păscălierul*, o nuvelă într-adevăr clasică, prin compoziţie şi fondul ei ideologic. Nu credem că exagerăm dacă afirmăm că proza aceasta pare scrisă de un iluminist francez şi că poate sta cu cinste alături de *Călugăriţa* lui Diderot. Întreaga naraţiune degajă un umor contagios, fiecare rînd fiind scris parcă cu un zîmbet abia reţinut.

Şi-n *Păscălierul* se reia o legendă, de unde tonul de o savoare deosebită, farmecul şi fluiditatea stilului. Sînt pasagii care par desprinse din cartea unui cronicar moldovean. Iată cum e povestită odiseea însurătorii lui Constantin Pleşa: „Mai mare corvoadă şi amărăciune — care l-au dus repede la mormînt — a avut bădiţa Vasile cu însuratul lui Constandin. Împotriva voinţei lui, a luat o golană; lujer de fată, înaltă şi ochioasă, sprîncenată şi cu obrazul fraged. Deşteaptă şi harnică, iute ca o suveică şi plină de draci, dar săracă lipită. Bătrînul n-a avut ce-i face! I-a adus-o în casă fără cununie, şi trei ani nu l-a putut îndupleca să-şi caute nevastă de sama lui. Bădiţa Vasile, cu sufletul amărît, dac-a văzut şi a văzut că nu răzbeşte cu nebunul, şi-a zis că-i păcat să aibă noră fără cununie şi a făcut nunta. Iar nu multă vreme după nuntă s-a pus la pat şi, după ce a bolit şase săptămîni, a adormit şi s-a adăugat la părinţii săi şi la nevastă-sa, mai

demult răposată". Dar ca și în *Popa Man*, autorul a extras din legendă numai fabulația propriu zisă, în cadrele ei fiind plasat un personaj de maximă tipicitate. În fond, Constantin Pleșa este un arivist „clasic" al orînduirii burgheze. El și-a dat seama că prin cartea sa — bine, rău cum o învățase, pe timpul cînd „începuse să-i miroase a catrință, — ar putea foarte bine ajunge preot în satul său, unde nimeni nu cunoaște buchiile. De aceea nu ezită să facă unele „sacrificii bănești" și se duce la învățătură, într-o mănăstire. După numai cîteva săptămîni se întoarce „sfințit". Îmbrăcat într-o rasă călugărească și purtînd un potcap uriaș, e de nerecunoscut. Cîinii îl latră, dar el se apropie cuvios, împarte cruci în dreapta și-n stînga și-o lasă pe Nastasia, iubeață de felul ei, cu mîinile întinse. Femeia e cuprinsă și mai mult de mirare cînd bărbatul, popă acum, începe să-i spună glavele ce are a le urmat. Acest moment i-a prilejuit scriitorului cel mai scînteietor dialog al operei sale:

„— E nevoie să vorbim despre unele lucruri care nu mai pot fi cum au fost înainte. [. . .]

— Ei, și care sînt lucrurile despre care trebuie să vorbim? întrebă ea ascuțindu-și gura ca pentru ceartă.

— Mai întîi ceea ce ți-am spus: nu trebuie să uităm, de azi înainte, nici tu, nici eu, că sînt față bisericească, față sfințită.

— D-apoi să te văd odată slujind la altar! Poate atunci să văd eu mai bine.

— Voi sluji, că pentru așa treabă mi-a pus vlădica mînile pe cap. Dar azi e numai marți. Pînă duminică mai este. Așadar, să vedem ce urmează din împrejurarea că eu sînt față bisericească. Să bagi de seamă că toate cîte ți le spun n-au ieșit din capul meu, ci din gura blagoslovitului părinte călugăr care m-a dat la brazdă. Așadar, tu nu-mi vei mai zice Constandine, ci părinte Constandine sau, mai scurt, părinte. Așa se cade unei preutese să cheme pe soțul său.

Nastasia începu a rîde ca o nebună:

— Da', omule, mie nu-mi ești părinte, ci bărbat.

— Sînt părinte duhovnicesc și pentru sat și înaintea ta. Bagă de seamă, nu e vorba de glumă, ci de purtarea cuviincioasă ce se cere unei preutese. Așadar, să nu mai

strigi după mine prin curte ori pe uliță, ori între oameni: Constandine! Cu atît mai vîrtos te vei feri să mai pomenești numele meu în legătură cu necuratul ori bătaia lui Dumnezeu.

— Ce să fac? se miră Nastasia.

— Ei, da! Obiceiul tău de demult. Să nu te mai aud strigînd: Unde dracu ești Constandine? sau: Vai, bată-te Dumnezeu, om de potcă! Așa ceva nu se mai cuvine de azi înainte: nici între patru ochi, nici, mai ales, între alții, în curte, pe uliță, la cîrșmă! Nici înainte nu era frumos, dar de-acum va fi păcat și prilej de necinstire pentru mine între oameni.

Nastasia începu să asculte mai cu băgare de seamă. Simțea că omul ei avea dreptate, că nu-s vorbe de clacă ceea ce îi spune". [...] „... Al patrulea: de sîmbătă de la amiazi și înainte de praznice c-o zi înainte, tot de la amiazi, să nu cutezi să te apropii de mine cu gîndul de a mă duce în ispită, după cum ți-e felul. Chiar dacă m-ar ispiti pe mine ghiavolul și m-aș apropia eu, să-mi dai peste labe. Că lucru cu păcat de moarte și cu grea ispășanie este pentru o față bisericească înainte de duminecă sau praznic, cînd preotul e dator să slujească sfînta liturghie. Nu zîmbi și nu te mișca; nu-i șagă! E poruncă mare și, dacă nu o ții, cazi și tu subt afurisenie...

— Doamne, Constandine, cu cîte mai vii și tu acum! Dar s-ar putea să uit că urmează sfînta zi!" Urmează instrucțiunile cu privire la folosirea păscăliei, „o carte mare, din care [...] se poate folosi omul la toate boalele și necazurile". Apoi narațiunea e consacrată, în întregime, isprăvilor de păscălier ale lui Constandin Pleșa, care ajunge, exploatînd obscurantismul oamenilor, la o avere fabuloasă.

*

Cum s-a putut observa, toate nuvelele și povestirile comentate se constituie în jurul unui singur personaj. *Popa Man* sau *Păscălierul* înfățișează două portrete ample, reluate și amplificate continuu. Procedeul e predilect prozatorului și poate fi urmărit în întreaga lui creație, de la schiță la roman. Fiecare portret e plasat însă pe fundalul

concret al vieţii colective. În felul acesta, lumea din care s-a inspirat e surprinsă în cîteva din aspectele sale specifice, nuvelele și povestirile cele mai reușite (*Faraonii*, *Jandarmul*, *Popa Man* și *Păscălierul*) fiind o îngemănare armonioasă de elemente sociale, folclorice și, uneori, fantastice.

Din opera lui Ion Agîrbiceanu răzbate cu putere chemarea nestăvilită a eroilor spre viaţă, încrederea neţărmurită în virtuţiile esenţiale ale omului. De aceea ne-o însușim ca pe un dar preţios, ea adăugîndu-se, după cum și-a dorit scriitorul, „la simţirea și voinţa noastră, la bucuria noastră de viaţă“.

PROZA LUI I. PELTZ

Periferia citadină şi-a făcut loc de mult în literatură. Victor Hugo descoperea în mahala îndeosebi frumoasele însuşiri sufleteşti ale „mizerabililor". Zola, credincios programului său literar, cutreiera des împrejurimile Parisului, dar nota cu predilecţie viciul, insolitul biologic, dezvelind astfel o umanitate degradată. Veriştii italieni, dînd o nuanţă politică evidentă actului lor, pătrund protestatar în cartierele mărginaşe ale oraşelor şi înfăţişează într-o lumină nudă întreaga indigenţă materială a celor care le locuiau. La noi, George Mihail Zamfirescu a impus literaturii — la modul romantic — o lume mizeră, dispreţuită şi privită preconceput cu rezerve pînă la el. Eroii reprezentativi ai cărţilor sale (*Maidanul cu dragoste*, *Domnişoara Nastasia*) deşi trăiesc sub imperiul patimilor uneori exacerbate, păstrează totuşi, în forul lor intim, bogate resurse umanitare. Carol Ardeleanu, Ion Călugăru şi, mai recent, Eugen Barbu şi-au îndreptat atenţia asupra unei lumi asemănătoare. Fără îndoială însă că, în literatura noastră, unul dintre primele locuri, atît în ordinea consecvenţei tematice, precum şi în privinţa adevărului investit în imaginarea periferiei din trecut — îi revine lui I. Peltz.

În pofida filierei evidente în care se plasează opera acestui autor, ar fi prea puţin să conchidem că atu-ul lui I. Peltz rezidă numai în faptul că reînvie geografia umană a periferiei citadine, deoarece, în cazul de faţă, nu interesează în primul rînd „locul", „teatrul de acţiune", ci, mai ales, categoria etnică a celor supuşi, cu atîta insistenţă, cercetării. Observaţia poate părea stranie, neavenită în-

trucît estetica operează, în genere, cu criterii de o cu totul altă natură. De astă dată, elementul propus discuției credem că se impune însă cu hotărîre. Căci înainte de a fi un cronicar al mahalalei, Peltz este, și romanele sale o dovedesc cu prisosință, un rapsod al vieții aparte a lumii evreiești din trecuta noastră societate. Cadrul periferic, cu multe din coordonatele sale specifice, ușor detectabile în cărțile corespunzătoare din orice literatură, apare aici numai ca o transcripție a „datului" social, numai ca un atribut al condiției de ghetto. Trebuie să se ia neapărat în considerare un asemenea element, pentru că altminteri ne va scăpa principalul factor în stare să ne faciliteze înțelegerea unor oameni deosebiți. Altminteri nu vom sesiza însăși optica scriitorului care se substituie filozofiei personajelor, concepției lor despre finalitatea existenței. Cu acest corectiv, se poate aprecia, bineînțeles, că I. Peltz evocă, în ansamblu, cartierul mărginaș, tot așa precum putem aprecia că, înaintea lui, l-a evocat, într-o povestire, și Mihail Sadoveanu: „În mahalalele de la miazăzi locuiesc ovreii, grămădiți în căsuțe leproase, pe uliți întortochiate și înguste. Partea aceasta cuprinde mai puțin de un sfert de tîrg; dar în ea sălășluiesc cu mult mai multe suflete decît în celelalte trei sferturi, ale creștinilor, unde înverzesc copaci și crește liniștea cu cît grădinile se măresc. În desimea aceasta a lui Israel, doar în Broscărie s-au pripășit cîțiva români [...]. Încolo, pe ulița mică, pe ulița jidovimii, pe ulița școalelor, pe ulița strîmbă, — se înmulțește, crește și furnică în lumina soarelui un popor sărac, care-și duce încovoiat năcazurile, își vorbește netulburat jargonul și se închină Dumnezeului său.

Sînt acolo căsuțe vechi și joase: din uliță trebuie să cobori două trepte și să dai într-un miros greu de îngrămădire și să te lovești cu capul de tavan. Ferestrele abia se ridică de-o palmă deasupra noroiului din drum. Dintr-o locuință ies dimineața și două familii, și trei. Bărbații își încep goana după pîine, femeile ofilite încep a se purta de colo colo cu sugacii în brațe, pe cînd copii nenumărați cu ochi frumoși și cu părul creț, cu obrazul plin de murdării, îmbrăcați în zdrențe, își pornesc traiul pe insulele mai uscate ale uliții". Frazele acestea, extrase

din *Haia Sanis* (*Cîntecul amintirii*, 1909), reprezintă parcă un motto la opera lui I. Peltz. E cuprins aici motivul care, mereu reluat și mereu adîncit, a dat naștere unei opere extrem de unitare, unde se recunoaște o întreagă colectivitate, unde răzbat plînsul și bucuriile iluzorii ale unor oameni scoși în afara societății, unde durerea e înseși condiția existenței.

Dacă am încerca să stabilim factura distinctă a celor treizeci de cărți ale lui Peltz închinate, cu puține excepții, uneia și aceleiași teme — am spune că avem de a face cu un depresiv. Judecata s-a mai făcut și nu e chiar la marginea adevărului. Cu precizarea că acest caracter, foarte evident, își află sorgintea, desigur, și într-o anume înclinație temperamentală, dar descinde, cel puțin în egală măsură, dintr-o uimitoare supunere la obiect. Conferind lucrărilor sale o dominantă sumbră, identificabilă în toate planurile importante, îndeosebi în cel social și psihologic, proazatorul n-a făcut decît să „reproducă" tenta caracteristică a materialului uman cercetat. Viziunea sa cenușie nu e programatică, ci aparține lumii de ghetto, învăluită în spaime de la naștere pînă la moarte, trăind din expediente, cu groaza zilei de mîine, hrănind visuri care mai de vreme sau mai tîrziu se dovedesc doar niște visuri, iubind fără convingere, întemeind căminuri dintr-un fatalism biologic și așteptînd, ca pe un corolar firesc, moartea, singura în stare să încheie un lung și inutil calvar. Bineînțeles că oprindu-se asupra unei asemenea umanități, scriitorul nu putea evita atmosfera dezolantă, tonurile întunecate decît cu prețul violentării adevărului. Iar el a căutat să se mențină întotdeauna în limitele unui realism frust. De aici rîndurile dese de eroi care, în cele din urmă, vădesc o lipsă funciară a virtuților tonicei, de aici numărul mare, copleșitor, al abulicilor, al învinșilor. Și tot de aici — groaza de timp. Pentru mai toți eroii lui Peltz, timpul se scurge încet spre același implacabil sfîrșit: ratarea sau moartea. Toți și-au plăsmuit idealuri și au căutat să se salveze, dar au fost pînă la urmă copleșiti sub povara unei vieți nemiloase. Așa se face că mai fiecare scriere respiră o nostalgie densă prilejuită de ireversibila trecere a timpului care a convertit orice înaripare, orice aspirație într-o zbatere continuă sortită aprioric eșecului. Iată de

pildă imaginea consumării zadarnice a tinereții, așa cum apare ea în *Foc în Hanul cu tei*, dar cum mai poate fi întîlnită și în multe alte cărți ale prozatorului: „Și acum au obosit, la porți vechi și lîngă ulmi, neveste tăcute în adăstarea bărbaților. Ei ajung tîrziu, în vara care moleșește, înapoi acasă. Nu-i întîmpină nici un surîs proaspăt ca o floare și nici o surpriză. Fetișcanele de ieri, cu sînii tari și cu sprinteneli în vorbă și în trup, au murit definitiv în gospodinele late, baldîre și obosite. Ca și mamele lor, sînt doborîte de aceeași părere de rău, fără leac, de tot ce au pierdut în timp, și au năzuit, și au uitat să împlinească. Mîine, zburdălnicia puștancelor se va schimba în știuta resemnare cu gust de leșie. Și ele vor crește sub tîmplă puii de aur ai visurilor și în inimi speranța grădinilor vieții și a dragostei fără sfîrșit. Pînă cînd toamna va împrăștia pretutindeni frunzele galbene ale nădejdilor și fetițele vor deveni, la rîndul lor, mame triste cu coșul sufletului deșert de iluzii". Arareori am întîlnit pagini în care suferința umană și conștiința dureroasă a existențelor pustii să fie atît de obsedant notate. Toate cărțile lui Peltz sînt impregnate de o asemenea iremediabilă tristețe, care, în planul poeziei, ar corespunde liricii bacoviene. Pomenirea celui care a spus *„Aud materia plîngînd"* se impune de la sine, cu atît mai vîrtos cu cît romanul de unde am citat, dar, fără îndoială, nu numai acesta, îți transmite, insidios, climatul depresiv al eroilor și prin faptul că e „recreat" la un sensibil diapazon poetic. Nu se poate contesta că la Peltz întîlnim o poezie a durerii omenești — dacă putem utiliza o asemenea asociere de termeni —, care izvorăște din sentimentul de compasiune manifestat în fața existențelor naufragiate, dar care se revendică, într-o proporție apreciabilă și de la lirismul intrinsec al autorului, de la factura „artistică" a scrisului său. Este numai o aparență că Peltz scrie simplu. În realitate, el are un stil „literaturizat", șlefuit, care nu șochează, nu distonează întrucît totul e topit într-un tipar aparent „obiectivat". De aceea, această trăsătură a prozei sale cu greu poate fi sesizată ca atare, ea manifestîndu-și prezența mai mult prin ecourile pe care le trezește în afectivitatea cititorului.

Desigur că întrebarea care se impune, în urma celor spuse pînă acum, ar fi următoarea: nu putea fi totuși contracarată, într-un fel sau altul această dezolare compactă? Nu s-ar fi putut găsi oare un mijloc adecvat de îngrădire a mesajului deprimant? La această problemă a răspuns chiar autorul într-o prefață la o carte recent reeditată. Se referea, într-un context autocritic, la faptul că în timpul cînd și-a elaborat majoritatea lucrărilor, el nu beneficia încă de o concepție științifică. Nu intuia, cu alte cuvinte, că în afara celor ofensați și răpuși de o filozofie a nimicniciei există și caractere puternic volitive, mandatari ai unei lumi în ofensivă, cu convingeri ferme într-o victorie socială definitivă. Ignorarea acestei situații obiective reprezintă cea mai mare carență a operei lui Peltz. Eroarea sa — așa cum ne apare ea azi, cînd scrutăm fenomenul artistic din perspectiva unei concepții superioare — constă în generalizarea cîtorva elemente izolate. Bulversat de suferințele fără sfîrșit ale unei anume colectivități, prozatorul și-a apropiat de așa manieră filozofia deprimantă a acesteia încît i-a dat, inevitabil, girul propriei personalități. Așa se face că deși în cărțile sale reies cu limpezime cauzele răului social și moral, concluziile directe ne aruncă totuși pe o pistă falsă, încercînd să se explice marasmul sufletesc prin nocivitatea imanentă unei psihologii specifice. Sînt toate acestea aspecte prea evidente ca să nu fie observate. Natural, judecîndu-le, putem și trebuie chiar să le privim cu un ochi critic. Dar e în afară de orice discuție că în relevarea lor există mult adevăr uman. Atît de mult încît concluziile pe care încearcă autorul să ni le inculce — sînt infirmate, în cele din urmă, și putem conchide, fără teama de a forța lucrurile, că fiecare învins, fiecare deformare sufletească reprezintă o acuzație, un pretext mut împotriva unei lumi prost întocmită. Fatalismul eroilor e prea multilateral înfățișat ca să nu ne dăm seama că are cauze mult mai profunde decît cele pe care ni le propun ei. Abulia, melancolia, atonia nu sînt stări endemice, ci consecințele dezastruoase ale unei vieți oprimate, strivite fără milă. Automatismul neutralizator al existenței, nu e un dat, ci izvorăște dezastruos din structura unei societăți

amorfe. Iată concluziile care se desprind din literatura lui Peltz. Cărţile nu sînt axate cu limpezime pe asemenea direcţii. Ele pulsează însă în subsidiar şi e de datoria noastră să le scoatem la lumină.

*

Pentru a ne da seama mai bine care e universul propriu scriitorului, facem loc, în continuare, unei succinte priviri asupra operei, fără să ignorăm primele cărţi, unde fronda, teribilismul vîrstei nemature se însoţesc cu un ascuţit spirit pamfletar. I. Peltz a debutat în anul 1915 la *Îndrumarea* dar adevărata intrare în cîmpul literelor se leagă de *Fiori* şi *Fantoşe vopsite*, două culegeri cu schiţe apărute în 1918 şi, respectiv, în 1924. Ele poartă pecetea vizibilă a estetismului, ecou, fără îndoială şi a faptului că autorul a fost un timp (1918—1919) redactor la *Literatorul* lui Macedonski. Fraza e „elaborată", înţesată pînă la saturaţie cu metafore, iar concepţia, în mare, aceea a unui suprarealist de circumstanţă, atitudine care se va mai păstra în cîteva din lucrările ulterioare. În ansamblu, schiţele par nişte exerciţii de poeme în proză, unde, pe lîngă sarcasmul dominant, apar deja notele melancolice atît de specifice întregii opere. Mai toate bucăţile se deschid cu notaţii gen: „Ţărîna şi-a îmbrăcat rochia albă şi prin ruini toate ciorile îşi spînzură aripile". *(Scrisoare)*. Sau: „Toamna înfloreşte regrete şi adună, cu iscusinţa avarului beat de aur, foile peste care pelerinii jocului şi-au vărsat durerile". Prin romanul *Viaţa cu haz şi fără a numitului Stan* (1929) sîntem, brusc, introduşi în figuraţia umană predilectă autorului pe care o vom întîlni, de acum înainte, în toate prozele sale. Crezul literar este, aici, strict suprarealist, şi, datorită faptului că naraţiunea a fost încununată cu un premiu, ne putem face, implicit, o idee despre conştiinţa artistică a timpului. Imagistica e împinsă pînă la orgie, simbolismul e atît de dominant încît cu greu putem depista ideile. Eroul, de pildă, ar vrea să primească, din partea iubitei trădătoare, o scrisoare redactată cam în termenii următori: „Chiar acum mi-am smuls vechea inimă şi am spintecat-o. Am ucis, Haiduc în Fustă, viermele burghez din lăuntrul

sufletului meu. Iată-mă; am degetele pline de sîngele spiritului burghez și ochii tulburați de faptă. Sînt a ta". Cum lesne se poate constata, e vorba de o poză literară, care, potrivit teoriilor preconizate de suprarealiști, trebuia să... epateze spiritul burghez, să imagineze un protest împotriva sclerozei sociale. În general, romanul comunică acest soi de opoziție, cu deosebire prin intermediul protagonistului, o figură structural absurdă. Stan este conceput ca un personaj generic, ipostazele directoriale și ministeriale în care apare el, condus mai mult de o baghetă magică decît printr-o determinare precisă a faptelor, avînd rolul să acrediteze raționamentul că orice funcție, orice calitate socială se caracterizează printr-o implacabilă stereotipie. Ideea este desigur falsă, întrucît banalitatea nu e apanajul momentelor concrete ale vieții, ci descinde din automatismul unei anume societăți, în cazul de față societatea burgheză. În pofida teoriei șubrede, autorul își manifestă, însă, în pagini valabile, dezaprobarea în fața spectacolului dezagreabil al parvenirii și, prin revers, manifestă multă înțelegere pentru suferințele nespectaculoase, dar reale, ale celor căzuți, fără voia lor, într-o condiție de paria. Se prefigurează, așa dar, încă din 1929, motivele principale ale operei sale, și în aceasta și constă valoarea romanului. Următoarele două volume, *Horoscop* (1932) și *Amor încuiat* (1933) nu aduc un progres prea vizibil, nici în privința platformei estetice, și cu atît mai puțin în aceea a observației social-umane. Primul e un amalgam deconcertant de lirism și analiză prețioasă, iar al doilea, cu o expresie, e adevărat, ceva mai clară, se consumă rizibil în jurul unei infirmități fiziologice, așa că titlul cărții trebuie înțeles... la propriu. Dacă le-am notat totuși, e pentru că acum apar ratații propriu ziși. Astfel, Haim Vraciul, fiul unei actrițe de varieteu și conceput într-o noapte de orgie, naufragiază în brațele femeilor pierdute. Mily Hart rămîne pînă la bătrînețe o fată bătrînă, iar Rubin un dezamăgit în dragoste. Toți sînt frați buni cu Ioină, Mehală sau Ficu din romanele reprezentative ale autorului, *Calea Văcărești* (1933) și *Foc în Hanul cu tei* (1934). Cu aceste cărți, înscrise în puternica tradiție a prozei noastre realiste, I. Peltz a intrat definitiv în cadrele literaturii rezistente. Completîndu-se una pe cealaltă, ele

aduc în prim plan ghetto-ul evreiesc de pe vremuri, cu întreg convoiul său de drame, cu atmosfera terifiantă, cu viețile agonice și moartea atotbiruitoare. Rod al unei perspicacități sociale destul de elevate și mai cu seamă al unei fine înțelegeri psihologice, romanele amintite sînt astăzi veritabile documente artistice.

Spre deosebire de unii romancieri, care au abordat teme asemănătoare, I. Peltz nu și-a propus să dezbată eterna problemă iudaică (vezi volumul lui Mihail Sebastian, *De două mii de ani*). Scopul său a fost infinit mai simplu și totodată, mai important: să *arate* viața cartierului evreiesc sub forma în care se înfățișa ca unui observator atent înaintea și în timpul epocii interbelice. Speculațiile pe tema iudaismului i se păreau calpe, lipsite de finalitate și nutrea convingerea că singura proză judicioasă despre viața cartierului evreiesc este numai fresca socială care, pentru a fi autentică, trebuie să meargă pe transcrierea aspectului sordid. Și astfel, scriitorul care în anii încercărilor ancorase într-o imagistică nudă, care cochetase cu formulele en vogue, își găsește adevărata vocație într-o proză realistă, de o respirație imprevizibilă, unde tot ceea ce ține de viață este notat cu fidelitate.

S-a spus că *Foc în Hanul cu tei, Calea Văcărești,* precum și cărțile ce premerg sau urmează acestora, conțin unele elemente rebarbative, specifice naturalismului. Acuzația, deosebit de gravă, nu e altceva decît o etichetă utilizată fără discernămînt critic. Înfățișînd degradarea umană, acolo unde e cazul, nu înseamnă neapărat că ești naturalist. Dacă autorul nostru a prezentat, adesea, scene dure, aceasta se datorește facturii specifice a universului uman cercetat. Așa numitul naturalism, ca și sarcasmul, sînt, în scrisul său, componente firești ale unei arte de un evident realism.

Nicăieri nu se vede poate mai bine aceasta ca în *Foc în Hanul cu tei,* unde pasta respingătoare, e aplicată în tușe groase, iar rezultatele, în ordinea veridicului, sînt demne de apreciat. Ne gîndim cu precădere la Micu Brun, un personaj construit din tot aceea ce se găsește la antipodul omeniei. Prozatorul l-a situat în centrul atenției și i-a conferit astfel o valoare simbolică, el reprezentînd capitalistul veros și evidențiind totodată, prin contrast,

mizeria copleșitoare în care agonizau cei umili. Dacă scriitorul — potrivit intenției sale exprese de a releva cu precădere atmosfera sufocantă, promiscuă a oamenilor din han — n-ar fi creionat profilul unui potentat al timpului, fără îndoială că atît caracterul acuzator al romanului cît și, mai ales, impresia de autenticitate a celor relatate ar fi fost diminuate. Prin intermediul acestui personaj se realizează însă o coloratură socială distinctă, caracterul și comportamentul său imprimînd un semn nefast asupra numeroaselor destine individuale cuprinse în narațiune.

Datorită pasiunii elementare pentru bani și nestăvilitei dorinți de acumulare, Micu Braun a fost asemănat cu Iosif Rodean din *Arhanghelii*. Fără să repudiem această similitudine, avem totuși impresia că personajul are unele note particulare care îl detașează destul de vizibil de eroul lui Agîrbiceanu. Să nu uităm că Micu Braun și-a consacrat întreaga viață banului, averea acumulată prin orice mijloace fiind unicul sens al existenței sale. Anii petrecuți în America, unde „adună" practicînd cele mai josnice „combinații", sînt o mărturie evidentă în acest sens. Apoi brutalitatea sa, precum și împietarea sufletului pornesc din groaza de a nu se trezi din nou sărac. De aceea mesele pe care le oferă el periodic, urmăresc scopuri precise și au un aer meschin față de larghețea cu care Rodean își risipește averea. Firește că urmînd în felul acesta, nu facem decît să deplasăm discuția pe un plan secund. Fapt este că Micu Braun ne apare ca un arivist, care prin „idealurile" sale contribuie din plin la sufocarea unei lumi și așa mizere. De altfel romanul e populat de la un capăt la altul de oameni aflați într-o cumplită luptă cu viața. Ioină, sau Ionel, descoperă cu groază că are 35 de ani și că în ciuda instrucției sale care i-ar fi dat dreptul să ocupe un loc „onest" în societate, este obligat să colinde prăfuitele tîrguri moldovenești pentru a-și plasa penibila marfă ce consta în cîteva batiste rizibil proporționate. Mehală este și el ambulant, dar nici marfa lui — ciorapi cu defect — nu este prea căutată. Deși se consolează cu gîndul că la vîrsta de peste 40 de ani nu este încă „familiar", el trebuie să-și întrețină totuși mama, ajunsă, în cele din urmă, la azil. Nae „geambașul", fură și vinde cai, trăind cu groaza că va fi prins. Mai inventiv,

Simhă își practică negoțul prin sate unde reușește din cînd în cînd să-și prezinte tinichelele drept obiecte de aur. În sfîrșit, hanul mai e locuit de un profesor destituit, de un actor îmbătrînit care încearcă disperat să vîndă bilete pentu o reprezentație ce nu va avea loc niciodată etc. Și printre toți acești mișună o întreagă cohortă de femei de stradă. Sînt femeile care după foamea letargică din timpul zilei, se vopsesc strident pentru a-și ascunde semnele devastatoare ale timpului și creind bună dispoziție își prelungesc viața cu încă o zi.

Ioină a crezut un timp că scriind versuri și întîrziind nopți de-a rîndul asupra cărților va ajunge nu numai să-și cultive spiritul dar să și stabilească mult rîvnita corespondență între idealuri și situația socială. Afinitatea tîrzie pe care o simte pentru Liza Braun, fiica bogătașului, îi dă mai mult ca oricînd speranța într-o viață echilibrată, luminoasă. Aspirațiile lui s-au dovedit însă prea îndrăznețe și Micu Braun nu pregetă să-l lase fără slujbă. Redus la posibilitățile unei existențe nomade, Ioină devine un comun negustor ambulant, care în luptă cu dezarmantele necazuri cotidiene, pierde pe rînd orice atribut omenesc. Conștiința inutilității oricărui efort îl anulează total, singurele clipe de luciditate fiind prilejuite de amintirile care îi derulează ca într-o halucinație imaginea anostă a unei vieți risipite. Atunci strigătul său irumpe dureros, nestăvilit: „Eu am trăit și n-am știut. A trecut pe lîngă mine primăvara vîrstei cu flori de liliac în părul fetelor și cu cerul covîrșit de cîntecele zburătoarelor, și eu n-am știut nimic. Am aflat de toate după ce reumatismele m-au încercat și, odată cu ele, toate disperările . . ." Ioină sfîrșește în pușcărie, pentru că într-unul din momentele sale de „nebunie lucidă" dă foc hanului cu tei. Gestul său temerar se pierde însă în hăurile cuprinzătoare ale timpului care va continua să macine anii, fără să schimbe nimic. Liza Braun, ca și Liza Blum de altfel, nu este, într-o anume privință, decît un corespondent femenin al lui Ioină. Tînără, atrăgătoare și cu bogate resurse sufletești — ea ar fi putut să-și croiască un drum propriu care să ocolească tiparele meschine. Cu atît mai mult cu cît propria familie îi creează un vădit sentiment de repulsie, iar Ioină îi deschide perspectiva spre o lume simplă, neal-

terată de viciile atotdistrugătoare ale banului. Totuşi ea va naufragia în mocirla unei căsătorii de circumstanţă şi va contempla scurgerea lentă şi inutilă a timpului care n-o mai poate schimba, deşi n-a trecut nici măcar pragul tinereţii.

Liza Braun, Liza Blum, Ioină, Mehală etc. se încovoaie cu toţii. Niciunul dintre aceştia nu reuşeşte să se salveze întrucît în afara neaderenţei — mai mult sentimentale — la o lume pe care şi-o simt străină, ei nu pot opune nimic. Chiar valenţele lor etice superioare se pierd treptat, ele transformîndu-se într-o acută nemulţumire de sine.

Prin *Foc în Hanul cu tei* se încheie, cel puţin deocamdată, partea remarcabilă a operei lui I. Peltz. Cărţile, nu puţine, publicate după acest roman reprezintă variaţiuni inconsistente pe teme cunoscute. *De-a buşilea* (1936), în afară de titlu, nu spune aproape nimic, *Nopţile domnişoarei Mili* (1937) dezvoltă ideea: „Mili a căzut în războiul vieţii, fără eroism", *De-a viaţa şi de-a moartea* (1942) ne aruncă din nou între ambulanţi, prostituate şi actori rataţi, iar *Israel însîngerat* (1946) şi *Vadul fetelor* (1949) încearcă să continuie destinul evreimii pînă în anii siniştri ai pogromurilor. Trebuie extrase dintr-un asemenea context romanele: *Actele vorbeşte* (1935), *Ţară bună* (1937) şi *Pui de lele* (1937). Primul e o satiră, cam nevinovată, la adresa moravurilor provinciale. Ultimele două sînt dezbateri întîrziate pe teme sămănătoriste, infirmate nu numai de timp, ci, înainte de toate, de înseşi observaţiile pătrunzătoare incluse în *Calea Văcăreşti* şi *Foc în Hanul cu tei.*

*

Pe cînd *Foc în Hanul cu tei* se impune, între altele, şi prin organizare epică (singura lucrare subintitulată roman, unde se respectă în mare măsură legile specifice genului proteic), *Calea Văcăreşti* rămîne îndeosebi ca un impresionant depozitar social-uman. Ţelul monografic se observă pretutindeni, începînd cu aspectele etnografice obişnuite şi terminînd cu marile momente ale existenţei, căsătoria, moartea — toate surprinse în varii şi caracte-

ristice ipostaze. Se realizează în felul acesta o cuprinzătoare imagine, de genul frescei sociale, care prin adevărul ei profund reușește să treacă într-o ordine neglijabilă teoretizările pesimiste ale protagonistului și să afirme, cu pasiune, autentice valori omenești. Ceea ce ți se impune aici este viața, dar nu o viață plenară, frenetică, ci una strivită, pîndită de moarte. Unicul resort al „nenorocoșilor" locuitori din Calea Văcărești este, într-un fel, vitalitatea acelui ce vede că se îneacă. Dar tot vitalitate se numește, și aceasta îi caracterizează din plin, aceasta îi ajută să-și adauge filele în calendar, aceasta îi face să uite că nu sînt victimele unui destin predestinat, să spere într-un viitor, oricum, mai bun, să suporte cu stoicism înfrîngerile, să lupte din toate puterile. Mereu loviți, ei găsesc întotdeauna resurse să ia totul de la început, odată, încă odată, pînă cînd nimic nu-i mai poate salva și se prăbușesc cu conștiința că au făcut totul pentru a se menține la suprafața vieții. Credința aceasta în viață, mai bine zis în ceea ce ar trebui să fie viața, e cu adevărat magnifică și-i ridică pe cei ce o împărtășesc în rîndul ființelor superioare, le conferă semnul suprem al frumosului omenesc.

Dacă am vrea să povestim subiectul, ar trebui să ne referim, fără îndoială, la destinul tragic al Estherei și al familiei sale. Procedînd astfel, cel puțin pentru început, n-am reuși să relevăm însă structura diferențială a cărții. Aceasta, pe de o parte, deoarece personajele au o calitate generică și reprezintă numai cîteva din categoriile peisajului uman din Calea Văcărești, iar, pe de alta, întrucît narațiunea nu merge pe o fabulație stringentă, pe un fir unic, ci oferă imaginea unei aglomerări de tipuri și aspecte de viață — țelul ultim fiind, cum am mai spus, reconstituirea ghetto-ului evreiesc din trecut. În roman nu interesează ce anume intreprinde un personaj sau altul, ci faptul că oamenii, fiind reduși la o sufocantă condiție materială, au în fața vieții atitudini comune. Acestea au fost „notate", adică elementele cu valoare de generalitate. Iar dacă e adevărat că, prin intermediul lor, sînt aduse în centrul atenției cîteva odisei individuale de un intens dramatism, nu e mai puțin adevărat că, toate la un loc, formează de fapt un singur personaj: ghettoul. *Calea Văcărești* este o „ființă multiplicată" (expresia aparține lui Pompiliu Con-

stantinescu) și, pentru a fi înțeleasă, nu trebuie ignorat niciunul din aspectele ce o întruchipează. Ea ni se relevă desigur prin familia Estherei (Leia, Ficu, Paul, Rubin, Moriț, Haike etc.), însă nu apare nici pe departe în adevărata-i înfățișare dacă n-o căutăm și în fauna cîrciumilor, pe străzile gemînd sub praf sau noroi, în hurbele cu pretenții de locuințe, în prăvăliile sordide, în promiscuitatea maidanelor, în localurile amorului tarifat, printre evreii înstăriți, megalomani și meschini. Numeroșii medici ai mahalalei, unii adevărați savanți, alții doar pseudo-vraci, indicînd voința ca unic remediu de alinare a durerilor, negustoresele de haine vechi, slujitorii credincioși ai lui Bachus ce așteaptă, în transă, deschiderea bodegelor, rîndurile dese și interminabile ale cerșetorilor, socialiștii utopici, bătăușii dintotdeauna ai mahalalei, ambulanții în goană disperată după vreun client credul, amator de marfă „ieftină și prima", vagabonzii veritabili înfrățiți cu ratații, vînzătorii de magazin, fetele revenite în țară pentru a-și continua aici afacerile prospere începute în locurile unde erau mulți bărbați dar puține femei, agonicii, sinucigașii, schilozii — toți aceștia alcătuiesc nu un furnicar, ci o singură ființă cu varii fațete, mereu altele și parcă mereu aceleași. Maladiile endemice și tot felul de boli ce se sbat ca din senin asupra oamenilor, sărbătorile ad-hoc și festinurile cu desfășurări de ritual străvechi, sincopa tragică sau numai moartea presimțită și așteptată cu înțelepciune, răbufnirile oarbe ale dorinței de parvenire sînt și ele aspecte definitorii ale ființei multiplicate. Abia după ce le înțelegi pe toate acestea, abia atunci se cuvine să pătrunzi în casa Estherei, să-i cunoști familia, care nu este decît o celulă reprezentativă a ghettoului.

Precum cele mai multe schițe din *Fantoșe vopsite*, *Calea Văcărești* debutează cu o scurtă descriere de decor: „Ziua nu se sfîrșise. O zi rece, covîrșită de tristețe și de miresme tari. Toamna poposise prematur în oraș. Cerul avea culori de pîclă, vîntul bîntuia acoperișul și era în cer o durere fără început — ca în preajma războiului sau după o grăbită evacuare a unui ținut obscur. Pe obrajii trecătorilor zîmbetul îngheța subit. În casă lumina scădea". Se fixează astfel încă dintru început atmosfera romanului, dar, în același timp, se pregătește intrarea Est-

herei, cea căreia, probabil, îi și datorăm „descrierea" tabloului de mai sus. Căci de îndată o vedem în fața geamului, privind cum trec, sau numai imaginîndu-și că trec, locuitorii oropsiți ai cartierului. „De ce s-au ivit acum toate figurile astea scheletice pe dinaintea ochilor ei obosiți? Desigur că seara asta, întunecată și rece, e de vină. Pe o asemenea vreme e tocmai bine să te sinucizi". Ultima frază, întîlnită aidoma și în alte cărți, rezumă, brutal, o experiență de viață dezastruoasă și aduce cu inscripția de pe genericul unui film unde se propune o derulare a evenimentelor. Întocmai așa se petrec lucrurile și în *Calea Văcărești*. Prima parte a narațiunii se compune din reconstituirile mentale ale eroinei, reconstituiri alternate însă, semnificativ, cu fapte la zi, în așa fel încît Esthera să aibe posibilitatea să ne prezinte, din toate unghiurile, destinul ei nenorocit. Iată-l. Descinsă dintr-o familie ca toate celelalte din mahala, ea a intrat într-un atelier de croitorie, pe cînd unele dintre prietenele sale nu părăsiseră încă păpușele. Totuși, cea mai frumoasă amintire o are din această perioadă: odată, patrona i-a făcut cadou o bomboană fondantă. Gestul n-a mai fost reeditat și nici altă bucurie n-a venit. Balul a fost doar o experiență tristă (dansatorii o evitau pentru privirea ei prea matură), iar căsătoria i-a fost aranjată de o pețitoare. S-a trezit deci alături de Soifer, un ins apatic, alcoolic și iresponsabil, care, lăsînd toate grijile casei în seama ei, o obligă să muncească zi și noapte la mașina de cusut. Zilele i se scurg cu gîndul la scadențe, anotimpurile se îngrămădesc uniform, marcînd doar scurgerea anilor și înrăutățirea unei boli teribile: cancerul. Unica ei bucurie e Ficu, un copil de o sensibilitate precoce, pe care caută să-l pregătească pentru lupta cu viața. Uitînd de propria-i soartă, Esthera îi arată că, într-o lume potrivnică, excesul de simțire este mai mult o slăbiciune și că trebuie să-și învingă durerea chiar dacă la un moment dat nu va avea pe nimeni alături de el. Astfel, Esther, muribundă, își îndeplinește suprema datorie maternă. Atitudinea, fără îndoială, patetica, e prezentată într-o scenă memorabilă, unde adevărul omenesc e atît de covîrșitor, încît estom-

pează riscurile, posibile, ale melodramaticului. De altfel, momentul acesta devansează sfîrșitul propriu zis al eroinei, autorul nemairevenind, ci făcînd doar loc, la timpul potrivit, unui dialog, zguduitor prin simplitatea sa, între Ficu și bunica lui:

„— Babă, ce s-a întîmplat, babă?

— A murit mama!"

Leia, mama Estherei, ni se înfățișează ca o personificare a rezistenței omenești, așa cum desigur se cuvine a fi caracterizată și eroina din *Dura lex* de Agîrbiceanu. Peste amîndouă se abat cele mai cumplite drame familiale. Amîndouă se luptă nu pentru ele, ci pentru copiii lor care, pînă la urmă, totuși, nu pot fi salvați. Sub ochii Leiei se stinge mai întîi Paul. Tînărul a pornit dezinvolt în viață, s-a căsătorit din dragoste, a intrat la un magazin prosper. Epilepsia, declanșată poate și de Jenta, soția lui, l-a răpus însă la o vîrstă abia matură. I-a urmat Esther și apoi Moriț, care deși a plecat numai în America, himericul pămînt al făgăduinței, este mort pentru toată lumea. I-a mai rămas Rubin, perierul, de o veselie mai mult controficată, și în căutarea unei neveste cu zestre. El își părăsește soția fără lețcaie și se însoară rapid cu o . . . moștenire. Afacerea scontată, deschiderea unui salon de dans, eșuează însă după numai cîteva săptămîni și Rubin rămîne din nou singur, ajunge din nou simplu salariat. Destinul acestuia o amărește mult pe Leia, care se stinge, răpusă tot de cancer, înainte de a afla că Rubin a murit, neeroic, de tifos exantematic, undeva pe frontul primului război mondial.

Din familie mai face parte Haike, cea de a doua fiică a bătrînei, parvenită la o situație materială sigură prin căsătoria cu Șulăm Șolț, un negustor mai mult înspăimîntat de ziua de mîine, decît avar. Cu mici și semnificative excepții de conjuctură, toți aceștia sînt învăluiți într-o profundă compasiune, ceea ce face ca trăsătura lor principală, omenia, să ni se impună tot timpul ca atare. Excepțiile sînt prilejuite de scenele unde familia, uitînd pentru moment lipsurile în care se zbate, sau vrînd doar să dea impresia că o duce bine, se lansează spectaculos

pentru a epata mahalaua. Moriț, bunăoară, e condus la gară de întreg clanul. Unii merg pe jos, alții cu „tramcarul" — iar pe peron fiecare se simte obligat să-i dea sfaturi, fiecare îi cere să scrie — ca și cum viitorul emigrant, împovărat de gînduri și îngrozit de necunoscut, n-ar avea altceva mai bun de făcut decît să asculte trăncănelile rudelor, prietenilor sau vecinilor. Esther, desfigurată de cancer, a venit și ea cu o trăsură, cheltuind astfel banii de chirie. Nu lipsește nici actorul Hună, care, după un discurs pompos, cerșește un leu. Scena, în ansamblu, e ridicolă, și pecetea aceasta nu scapă nici măcar lui Alfred, un vagabond convins; „Uite, mă uit la Moriț și la ofticoasa de sor-sa, Esther, și la rabla de Leia. D-abia se țin pe picioare. Toată comedia asta le strică: și țapițerului și bătrînei și cusătoresei. Da'păcătoși cum sîntem, a fost nevoie și de bairamul pe care-l vezi! Adică să fi fost musai să se care Moriț? Și dacă se cară, să fi trebuit musai să-l conducă familia cu alai?" O secvență asemănătoare, poate chiar mai ridicolă e nunta lui Rubin. Perierul a trecut de mult de prima tinerețe și de altfel se găsește la al doilea mariaj. Toată lumea știe că se însoară cu o slută numai pentru a intra în posesia sumei ce i-ar permite să facă pe directorul unei săli de dans. Cu toate acestea, familia a hotărît să sublinieze evenimentul printr-un ospăț de proporții. Se taie deci curcani și gîște, se pregătește un munte de bucate. Sînt invitați cavaleri de onoare, toți îmbrăcați în costume negre, închiriate contracost, e adusă cea mai bună orchestră a cartierului. Bineînțeles, la momentul oportun, Zwabl, președinte, între altele, al Societății filantropice „Dragostea de umanitate" ține și un speach, dar nu înainte ca viorîștii și comesenii să-i fi ars un sonor „mulți ani trăiască". Ginerele, cu fire albe în păr, se plimbă cu ifose de colo, colo, invitîndu-i, magnanim, la masă și pe cei ce se ițeau pe la garduri. Descriind asemenea scene, autorul utilizează, cum se vede, ironia — iar imaginea artistică, departe de a se resimți, dobîndește un plus de autenticitate. Trebuie însă neapărat scos în evidență faptul că atitudinea ironică nu implică, în cazurile prezentate, o detașare categorică de obiect. Dim-

potrivă, izvorăște, cu regret oarecum, din aceeași compasiune cu care sînt înconjurați, în general, eroii. Umorul e îngăduitor, așa că, în pofida actelor uneori funambulești, eroii ni se imprimă în retina memoriei prin fondul lor omenesc. Nu aceeași optică blajină prezidează însă apariția unui Zwabl, care tot învățat să țină logosuri, încurcă... împrejurările. Astfel, la funeraliile lui Paul, croite și ele după o dimensiune exagerată, oratorul uită de „întristata adunare“ și-i dă cu „dragi oaspeți“. Rezultatul e grotesc. Aici ironia cedează locul sarcasmului care operează radical, în sensul dezvăluirii unei crase pauperități sufletești. Procedeul va fi reluat în *Actele vorbește*, dar cu rezultate infinit mai modeste.

Intenționat l-am lăsat la sfîrșit pe Ficu, purtătorul de cuvînt al autorului, cel care înregistrează în amănunte infinitezimale desfășurarea vieții din calea Văcărești și, care, în mod fatal, fixează concluziile romanului. Toate întîmplările, toate personajele sînt văzute oarecum prin prisma acestui personaj, urmărit din anii pubertății pînă în pragul maturității. Spunem oarecum întrucît relatarea e numai aparent a copilului, umanitatea vie a cărții trăind cele mai adesea fără el. Prin faptul că există însă o reprezentare constantă a evenimentelor cruciale în sufletul lui sensibil, se poate conchide că optica narativă e a sa și, în altă ordine de idei, că romanul e infuzat cu lirism de bună calitate, că dobîndește un vădit conținut emoțional. Cam la fel sînt construite cărțile *Copilăria unui netrebnic*, *Maidanul cu dragoste* și *Desculț*, unde urmărindu-se devenirea unui erou, încă de la primele reacții în fața vieții — se tratează de fapt largi tablouri sociale. Cu primele două romane, *Calea Văcărești* prezintă nu doar similitudini arhitectonice, ci chiar structural-umane. Ficu, seamănă mult cu Buiumaș al lui Ion Călugăru sau cu Iacov al lui G. M. Zamfirescu. Diferența ar consta în aceea că personajul nostru are o precoce aplecare spre meditație, și la o vîrstă încă infantilă el întreabă: „Mamă, ... după ce moare omul, și-l îngroapă ... ce se întîmplă cu el?“

Încercînd să impună optica micului erou, autorul notează frecvent: Ficu „vede tot, știe tot, princepe tot“, Sau:

„Ficu vedea și auzea totul, depozitînd în adîncuri un material de revoltă grea, care exploda pe neașteptate". Într-adevăr. Ficu nu lipsește de la nici o scenă petrecută în familie, după cum e prezent și pe stradă, în ceainării sau la marile evenimente: căsătorii, înmormîntări, demonstrații antisemite etc. El e singurul care își dă seama că Esther se stinge pe picioare și atunci cînd aceasta e brutalizată de Soifăr. rămîne paralizat: „Ficu gemea. În sufletul său scena se mărise, luase proporții catastrofale. Nu știa cum să reacționeze. Îi era milă, o milă imensă, neobișnuită, ucigătoare, de femeia bolnavă care ostenea la mașina de cusut pentru toată casa..." Disperat, lipsit de orice mijloc pentru a îmbunătăți soarta ființei care pentru el reprezenta întreg universul, ia hotărîrea să părăsească familia. E adus însă înapoi. Aceasta e singura încercare de evadare. De acum înainte se va resemna, va accepta orice vicisitudine ca pe un act fatal. Sensibilitatea lui deosebită, va înregistra la un diapazon mărit toate nenorocirile, însă nu va întreprinde nimic, absolút nimic. Se aruncă pur și simplu cu voluptate în viața cenușie. Rudimentele de cultură acumulate cu timpul, frecventarea, fără convingere, a cercurilor socialiste — în loc să-l desmorțească, îl cufundă și mai mult în visuri triste, în vag și amărăciune. Odată, a crezut că poate să iubească. Dar Saly, frumoasa Saly, reprezintă, pentru o secundă fugară, numai dorința lui de mîngîiere: „Ficu trebuia să înlocuiască dragostea pentru mamă cu o alta — deopotrivă de puternică, de profundă, de vie. Femeia care a murit l-a lăsat orfan nu numai de privirea ei tristă și bună, de mîngîierile mîinii slabe și delicate, de zîmbetul care se voia înviorător și nu izbutea să fie decît o grimasă — ci și de o pasiune care să-l oblige să trăiască". N-are însă o asemenea pasiune, pentrucă în sufletul lui se adunaseră, pentru totdeauna, toate spaimele alor săi, ale familiei, „ale moșilor și strămoșilor". Și atunci, singura „acțiune" demnă de interes n-o mai vede decît în practicarea unei meditații de o bolnăvicioasă luciditate, în devansarea viitorului său plat: „...se va însura. Va iubi prima întîlnită la răscrucea drumului, în prima noapte a tinereții lui singuratice". „Odată însurat — totul va

sfîrşi. Aici, în cartier, însurătoarea e un final, un definitiv final. Nimic nu-l surprinde, toate se vor înfăptui după acelaşi tipar.

Odată însurat, viaţa se va reduce la cîteva aspecte: nici o deraiere, nici o schimbare, nici o catastrofă nu mai e posibilă.

În cartier sînt mii şi mii de tineri care ca şi el au visat şi au suferit şi-apoi s-au însurat. I-a întîlnit, din cînd în cînd, în faţa cinematografului, ţinîndu-şi de mînă copiii slabi şi înfricoşaţi, sau pe dinaintea policlinicilor . . . Cresc aşa, băieţii ăştia, însuraţi, pînă devin bărbaţi mustăcioşi şi amărîţi . . . A cunoscut mii şi mii de oameni în cartier care şi-au sfîrşit destinul egal, atît de egal încît existenţa unora se oglindea identic în a altora şi nu le mai puteai deosebi". „Va fi şi el identic cu alţii. Planeta rămîne aceeaşi. Oraşul la fel. Cartierul nu se va cutremura de indignare. Nici o femeie nu-şi va striga durerea în stradă. Nimeni nu-l va blestema. Oamenii nu sînt decît ce-i ştim: nişte biete fiinţe ca toate celelalte. Ca toate celelalte . . ." Peste aceste concluzii fataliste, autorul trage brusc cortina. Ficu nu mai interesează. Odată cu însurătoarea, el îşi pierde orice urmă de individualitate. Iar dacă am vrea să-i cunoaştem totuşi cîţiva din anii de după mariaj, n-avem decît să ne gîndim la oricare dintre rataţii ce populează opera scriitorului. La Mehală care, deşi năvalnic, manifestîndu-şi zgomotos nemulţumirea, încearcă să-şi pună ştreangul de gît, la Ioină care dă foc unui han numai pentru a fi înlăturat, de către alţii, din viaţă, la Mielu Coman care se retrage, alături de consoartă, într-un tîrg provincial, sau chiar la Stan, la curajosul şi decepţionatul Stan etc. Ficu, cum ne-o spune el direct, îşi cunoaşte perfect destinul, şi de aceea, înainte de a merge la ofiţerul stării civile, mai face o ultimă şi amară constatare: „Guri ilare, frunţi strîmbe, picioare şubrede — Calea Văcăreşti e un imens panopticum închipuit de o minte scăpată din hăţuri. Sînt suflete, aici, spre care, ca să le apropii, trebuie să urci cîteva trepte; sînt altele spre care ca să le pricepi, trebuie să scobori trepte . . . Viaţa, în Calea Văcăreşti, e atinsă de molii". Oricît de pesimistă ar fi concluzia nu putem să nu descifrăm în ea şi o undă, dacă nu tonică, în orice caz profund umană. Tălmăcind, aceasta ar în-

semna că trebuie să privești cu multă înțelegere lumea cartierului, astfel încît să nu-ți fie străini nici cei care se zbat, nu din vina lor, în lațul promiscuității, nici cei care ar fi putut să se salveze, dar n-au făcut-o.

Indemnul acesta a constituit pentru I. Peltz supremul său crez estetic. De aici a izvorît întreaga lui literatură, de aici a izbucnit *Calea Văcărești*, emoționanta imagine a unei umanități rănite.

Konstantin Fedin

SANATORIUL ARKTHUR

Opera lui Konstantin Fedin poate fi apreciată ca o cronică a revoluției. Aproape toate romanele prozatorului sovietic își au punctul de plecare, mai mult sau mai puțin direct, în evenimetele specifice anului 1917. Uneori, cum se întîmplă în *Orașe și ani* (1924), narațiunea are un cîmp larg de desfășurare, atît temporal cît și spațial, și e plasată în planul copleșitor al primului război mondial. Revoluția, fără să se convertească într-un fir adiacent, nu se face simțită aici din plin, faptul explicîndu-se desigur și prin destinul contorsionat, „lăturalnic" al protagonistului, Andrei Starțov, care, în ciuda unui fond sănătos, se dovedește, în cele din urmă, nereceptiv la semnificațiile majore ale timpului. În romanul următor, *Frații* (1928), Fedin își îndreaptă obiectivul, aproape în exclusivitate, spre evenimentele revoluționare și reușește să creeze primele personaje pozitive — Rodion și Rostislav — unde veridicul e prezent în proporții apreciabile. Prin consistența lor artistică, acestea contribuie la formarea unei juste imagini a universului abordat, au adică posibilitatea să dea o replică adecvată lui Nikita Karev, un dedublat de-o factură asemănătoare cu aceea a lui Andrei Starțov. Fără îndoială însă că revoluția este surprinsă, prin elementele ei definitorii, mai ales în romanele: *Primele bucurii* (1943—1945) și *O vară neobișnuită* (1948). Acum prozatorul beneficiază de o viziune cu adevărat realist-socialistă, tot ceea ce a intrat în raza sa de observație integrîndu-se armonios într-un impresionant film al revoluției, desfășurat în perfect acord cu evenimentele istorice. Accentul cade în mod hotărîtor pe acțiunea de-

bordantă a maselor, eroii, în speță comuniștii, fiind menținuți tot timpul în acest context mobilizator. Kirill Izvekov și Ragozin sînt un produs desăvîrșit al revoluției. Întîlnim și de astă dată intelectuali (Pastuhov și Țvetuhin) a căror evoluție se înscrie mult timp în limitele unui crez burghez. Nici pînă la urmă ei nu intuiesc cu suficientă clarviziune noul mobil al societății. Spre deosebire de Starțov și Karev, care au fost priviți dintr-un unghi subiectiv, și smulgeau lectorului o compasiune, în fond nemeritată, aceștia sînt denunțați dintru început, nu mai înșală pe nimeni.

Cronica revoluției este completată, într-un fel, cu *Răpirea Europei* (1933), un roman prilejuit de investigarea societății vest-europene interbelice. Concepută pe două planuri distincte, corespunzătoare locurilor unde se desfășoară acțiunea (unele țări din Occident și Uniunea Sovietică), cartea oferă imaginea comparată a celor două lumi. Revoluția nu mai e scrutată în etapa inițială, ea fiind un fapt împlinit și manifestîndu-se sub forma unei noi societăți, societatea socialistă.

În ansamblul acestei opere unitare, *Sanatoriul Arkthur* reprezintă, oarecum, un moment izolat. Este singurul roman unde nu se vorbește despre revoluție. Teatrul de acțiune, ca și destinele personajelor sînt cu totul inedite. Desigur, ar fi arbitrar să extragem lucrarea din contextul creației lui Fedin, cu care, de altfel, se întîlnește, organic, cel puțin într-un punct. E vorba de preocuparea constantă a prozatorului, aceea de a studia cu pasiune, și în cele mai diverse conjuncturi sociale, problemele specifice intelectualilor „sinuoși". De astă dată nu mai avem însă de a face cu Starțovi sau Karevi, a căror involuție să decurgă din incapacitatea de a alege, odată pentru totdeauna, drumul revoluției, ci cu intelectuali tipici burghezi, plasați într-un cadru tipic burghez: Occidentul dintre cele două războaie. Mediul îi este deosebit de familiar scriitorului, deoarece l-a putut observa îndeaproape cu prilejul cîtorva călătorii. El pleacă pentru prima dată în străinătate în anul 1914, cînd se stabilește în Germania pentru a se „perfecționa în studiul limbii acestei țări", după cum mărturisește în cunoscuta sa *Autobiografie*. Din cauza războiului e considerat prizonier civil și reținut timp de

cincizeci de luni. A avut deci ocazia să simtă pulsul Europei, „care în preajma războiului, deși speriată de presimțiri, era totuși cinică și dezmățată, iar în timpul războiului, sfîșiată de un coșmar care durase mai bine de patru ani, devenise coaptă pentru revoluție". Observațiile acestea, notate în aceeași *Autobiografie,* au constituit fondul ideologic al primului său roman, *Orașe și ani*. Cea de a doua călătorie în străinătate o întreprinde în anul 1928. Vizitează Norvegia, Olanda, Danemarca și Germania în perioada de apogeu a stabilizării lor capitaliste: „Am putut vedea atunci întreg Apusul petrecînd fără grijă și închizînd ochii în fața catastrofei ce amenința omenirea" *(Autobiografie)*. Călătoria începută în anul 1928 durează, cu intermitențe, pînă în 1934, timp cînd se găsește și la Davos, un sanatoriu din Elveția, unde a fost nevoit să-și trateze tuberculoza. Desigur, aici și-a imaginat romanul *Sanatoriul Arkthur,* aici a găsit tiparul „spitalicesc" în care să încadreze viața Europei apusene, copleșită de încercările timpului. Acum și-a dat seama, poate mai mult decît altă dată, că intelectualul burghez este legat de proprietate și că pentru menținerea acesteia, derogările, devenite endemice, de la moralitate și umanitate, constituie de fapt modul său de existență. Luptînd prin toate mijloacele specifice orîndurii, el luptă, în ultimă instanță, cu sine însuși, se anulează. Atunci cînd pierde suportul material, cade în plasa angoasei.

Fedin a avut posibilitatea să observe direct o asemenea realitate, dar i-a fost relevată și de Romain Rolland cu care, prin intermediul lui Gorki, s-a întîlnit într-un sanatoriu din Villeneuve (1932). Conversațiile dintre cei doi scriitori, cu o structură sufletească apropiată, se vor fi purtat desigur și pe tema profilului distinct al intelectualului, temă atît de specifică amîndurora. Dînd dovadă de cunoscuta sa luciditate în scrutarea fenomenelor sociale, prozatorul francez a observat că ceea ce macină lumea intelectualității burgheze este lipsa oricărui suport ideologic, fapt care o transformă în „suflete veștede și moralmente neputincioase". Lipsa de voință, egoismul cras și claustrarea în propria-i carapace o aruncă în genunea depresiunii sufletești, boală mai periculoasă decît orice suferință fizică.

Această cumplită maladie a sufletelor — cu reflexe imediate într-o literatură decadentă, caracterizată prin amoralitate — l-a preocupat îndeaproape pe Fedin în timpul cît a stat la Davos. Rezultatul reflecțiilor și observațiilor sale, sub forma în care le-am enunțat, este romanul *Sanatoriul Arkthur*, publicat în anul 1940.

Desigur cartea e axată pe un anume fir narativ, și cuprinde deștinele unor anume personaje. Dincolo de drama straniei Inge Kretschmar sau a doctorului Kleebe, ea relevă însă tragedia generală a Occidentului. Sanatoriul Arkthur este de fapt sanatoriul lumii burgheze. Prin aceasta, romanul prezintă unele asemănări cu *Muntele fermecat* de Thomas Mann. Cu mențiunea că eventuala comparație trebuie să se păstreze, destul de labil, doar în cadrul simbolului social, și să nu meargă pînă la pozițiile estetizante pe care se situa scriitorul german în timpul cînd și-a elaborat opera (1912—1924), poziții ce constituie un ecou al contradicțiilor dintre platforma sa teoretică și viziunea artistică realist-critică. Avînd în vedere, mai ales, universul social-moral abordat, se poate spune că Thomas Mann a întreprins o sinteză semnificativă a fenomenelor spirituale caracteristice societății burgheze germane dinaintea și din timpul Republicii de la Weimar. Tot ceea ce vizează această colectivitate, în ansamblul ei, a fost transpus, caleidoscopic, într-un sanatoriu elvețian de tuberculoși. A intenționat oare scriitorul german să sugereze astfel sfîrșitul implacabil al lumii asupra căreia s-a oprit? Nu se poate spune nimic într-o asemenea privință, romanul nu dă un răspuns limpede. În orice caz e simptomatic faptul că toți bolnavii din *Muntele fermecat* (care nu sînt numai de origine germană — deci simbolul e internațional) aparțin unei clase sociale ajunse în pragul falimentului.

Sanatoriul Arkthur este mai clar în privința semnificațiilor. Și cauza trebuie căutată în poziția estetică superioară a autorului, în viziunea sa multilaterală asupra lumii. Spre deosebire de Thomas Mann, care și-a investit eroii cu o maladie iremediabil mortală, Fedin operează unele delimitări semnificative. Evoluția diferențiată a personajelor sale infirmă triumful implacabil al oricărui dat biologic, precum și neputința omului în fața lui. Mesajul

principal al romanului rezidă în ideea că demnitatea umană, credința puternică în viață înving totul, și că se prăbușesc numai „sufletele veștede", încapabile de luptă. Astfel cartea are un conținut polemic, evidențiat chiar și prin unele pasaje exprese, unde se comentează *Muntele fermecat*. Fedin a fost în măsură să releve o asemenea idee și datorită faptului că în galeria tipologică occidentală l-a introdus pe Levșin, personaj cu un fond deosebit, animat organic de un ideal luminos. După cum un rol hotărîtor, în imaginarea sensului final al narațiunii, trebuie să fi avut și experiența sa personală. La Davos el nu s-a simțit niciodată singur, primea nenumărate scrisori din țară. Îndeosebi Gorki găsea totdeauna prilejul să-i vorbească despre importanța pe care o are, în luptă cu boala, voința de a trăi, integritatea sufletească. Cunoștința cu Romain Rolland a fost de asemenea de maximă utilitate, întrucît, ceea ce se putea remarca la bolnavul de la Villeneuve, era mai ales copleșitoarea sa forță interioară: „desigur — spunea cîndva Fedin — el poate fi numit un maestru al vieții. El duce o luptă neobosită cu boala, pentru ca viața pe care o cucerește s-o ofere necontenit muncii."

*

Davos este un orășel cochet, înconjurat de munți și ghețari strălucitori în care soarele aruncă suliți multicolore. Aerul tare te biciuie plăcut, cărările din pădurile de brad te cheamă la drum. Nu vă lăsați însă induși în eroare de această natură ce pulsează de viață. Ea este doar cadrul unde sînt plasate celebrele sanatorii de tuberculoși ale orășelului, care pare liniștit numai dacă îl privești din depărtare, de undeva de sus, de unde nu poți să-ți dai seama că e „sălașul delirului, al luptei cu moartea". Pentru a fi pe deplin edificați, trebuie să pătrundeți într-un asemenea sălaș. Vă veți da seama atunci că, pentru majoritatea bolnavilor, viața nu are nimic comun cu lumina veselă a soarelui, și că se desfășoară dezarmant, numai în saloanele clinicii, pe care mulți nu le vor mai părăsi niciodată. Cele ce nu sfîrșesc la crematoriu, își tîresc arareori pașii prin coridoarele singuratice. Luni de-a

rîndul și chiar ani întregi stau imobilizați în paturi și așteaptă o însănătoșire în care ei înșiși nu cred. Citesc, pe furiș, cărți deprimante și savurează cu plăcere bolnăvicioasă nenorocirile eroilor. Evenimentele cele mai de seamă sînt marcate de sosirea noilor pacienți, întîmpinați îndeobște cu zîmbete sceptice, întrucît aproape nimeni nu crede în virtuțile curative ale Davosului. Ba nu, dacă ajungeți să stați de vorbă cu proprietarul vreunui sanatoriu, cu Kleebe, să zicem, veți avea pentru început o surpriză plăcută, deoarece este convins că stabilimentul său e cel mai potrivit pentru tratarea tuberculozei. Dacă vă va povesti însă viața, veți înțelege că încrederea lui e contrafăcută și că ascunde, pentru motive strict comerciale, un fond tot atît de deprimant ca și acela al multora din pacienții săi. Nici el și, cu rare excepții, nici cei pe care îi îngrijește nu se simt legați de viață. Au venit la Davos bolnavi sufletește. Ei nu sufăr numai de boala „romantică" a ftiziei, ci, mai ales, și-au pierdut dorul de viață, voința de a trăi.

Toate acestea sînt imagini din romanul *Sanatoriul Arkthur*, în care Konstantin Fedin și-a propus să analizeze cauzele marasmului sufletesc al unei anume categorii umane. De aceea, spre deosebire de cărțile sale anterioare în care sînt înfățișate impresionante acțiuni colective, cum ar fi revoluția sau războiul — *Sanatoriul Arkthur* este o proză exclusiv analitică. Firește, introspecția este impulsionantă de mobiluri sociale bine precizate. Se apelează însă la ele numai cînd iau forma unor explicații convingătoare a ravagiilor morale. Întotdeauna aceste premize sociale sînt notate pe parcurs, în cadrul unor succinte schițe biografice. Deci eroii sînt învestiți de la început cu caracteristica lor hotărîtoare, narațiunea analitică avînd, în multe privințe, mai mult rolul de a explica și justifica.

Să urmărim îndeaproape destinele personajelor. Și să începem chiar cu doctorul Kleebe, proprietarul sanatoriului Arkthur. Austriac de origine, el a ajuns la Davos pentru că voia să-și trateze tuberculoza. Întrucît legile elvețiene nu-i permiteau să se angajeze într-o clinică a statului, a

deschis un sanatoriu particular. La început totul a mers foarte bine, afluența de pacienți dîndu-i posibilitatea să acumuleze atît încît să-și vadă visul cu ochii. Își cumpără în fiecare an ultimul tip de automobil, făcea excursii îndelungate în stațiunile similare din alte țări, întreținea o corespondență amicală cu unele dintre cele mai marcante somități ale medicinii. Dar iată că saloanele Arkthurului au început să se golească, și veniturile scad vertiginos. Romanul începe din acest moment: „Doctorul Kleebe se găsea în pragul falimentului. Creditorii numiseră un consiliu de administrație care se ocupa de afacerile lui, iar contabilul lor își făcea apariția la sanatoriu în fiecare săptămînă să controleze sumele pe care le încasa de la pacienți și să le vireze, pe cît posibil, la acoperirea datoriilor." Ce întreprinde Kleebe? Pentru început, nimic deosebit. În sinea lui nădăjduiește că, pînă la urmă, clienții nu-l vor da cu totul uitării. De aceea continuă să-și petreacă timpul după un program bine stabilit. Cel mai adesea se lasă în voia viselor din tinerețe cînd credea cu tărie în virtuțile sale polivalente. Ascultîndu-l pe Wagner, ce declanșează o „forță ... de afirmare care-l zguduia" nu se poate abține să nu marcheze prin gesturi amplele fraze muzicale, și, confundînd realitatea cu visul, se vede dirijor de talia unui Toscanini. Altădată, urmărind evoluția cîtorva sportivi, își învinge cu greu nostalgia la gîndul că dacă s-ar fi ocupat cu asiduitate de educația fizică ar fi devenit fără îndoială un mare campion. Visul ajunge la zi și are înaintea ochilor un Arkthur înfloritor, unde clienții sînt din nou triați ca pe vremuri ... Obligațiile diurne îl smulg însă din mrejele acestea plăcute și-și reia resemnat activitatea de medic. Dar nu vrea să renunțe la tablourile edenice pe care le clădește cu atîta îndărătnicie, nu vrea cu nici un chip să ia act de realitate. Așa că se cufundă în lectura autorului său preferat, Wallace, și, împreună cu eroii care izbutesc totdeauna în viață, începe iar să plutească într-o lume unde totul se rezolvă de la sine. De altfel nici nu trebuie să citească prea mult. Este suficient să privească „coperta în culori [care] înfățișa un bărbat cu fața lată și fericită, ținînd între degetele lui puternice o țigară vîrîtă într-un țigaret neobișnuit de

lung", ca să creadă că pînă la urma va triumfa și el. Întrucît e convins că o asemenea metodă de drogaj spiritual constituie un remediu sigur în înlăturarea greutăților, o împărtășește cu largheţe și pacienților. Maiorului Pașici îi spune de pildă: „De ce vă faceți singur atîtea griji? Asta nu contribuie de loc la vindecarea dumneavoastră. Trebuie să vă îndepărtați gîndurile de la realitatea înconjurătoare", sau: „sîntem fericiți cînd romanul ne prezintă ceva mai neverosimil"; „cititorii vor ca, ţinînd cartea în mînă, să se simtă simpli spectatori de teatru pentru care au tras alții toate concluziile". Bolnavii nu-l ascultă însă și-și procură pe ascuns cărți negre. Îndeosebi *Muntele fermecat* se bucură de mare atenție, toți cei care l-au citit fiind de-a dreptul fascinați de drama copleșitoare a personajelor. Pînă la urmă își dă și el seama că politica struţului nu dă totuși rezultate. Într-un fel sau altul trebuie să acționeze, și începe printr-o serie de compromisuri față de sine însuși. Se umilește în fața clienților, îi roagă să nu părăsească sanatoriul. Mijlocul acesta e însă ineficient. Atunci apelează la cîteva tertipuri: „Dacă pacientul aducea vorba de plecare, găsea imediat că starea i se agravase. Dacă bolnavul se simțea bine de tot, Kleebe se gîndea: oare n-o să-i meargă mai prost dacă-i dau voie să iasă la cîte-o plimbare veselă cu sania sau dacă îl fac să prindă gust de ceaiurile de la cazino? Deși „își făcuse educația într-o universitate europeană, unde medicina era considerată ca știința cea mai umană, și, în adîncul sufletului, rămăsese credincios acestei educații", el nu are nici un moment impresia că se abate de la etica profesională. Orice mijloc i se pare foarte potrivit și cinstit pentru că „trebuie să se salveze". Nu ezistă deci să falsifice analizele și să-i declare bolnavi pe cei care nu avuseseră niciodată tuberculoză. Și totuși lucrurile merg spre rău. Grijile îl copleșesc și visele trandafirii cedează locul halucinațiilor. Tot mai des întrevede un final îngrozitor. Nemaiputînd suporta o asemenea viziune, disperat, trece la crimă. Pentru a-l reține pe Levșin, care nu mai voia să stea în același sanatoriu cu Inge Kretschmar, o împinge pe aceasta la sinucidere. A cîștigat, temporar, un pacient, dar l-a pierdut pe Stumm, doctorul curant. Acesta nu mai vrea să lucreze într-un sanatoriu unde, în loc să

fie salvaţi, pacienţii sînt omorîţi. Fără el, Kleebe e total descoperit. Acum într-adevăr nu mai vede nici o posibilitate de scăpare. Cei din jur nu-l ajută în nici un chip, iar el nu găsește resursele necesare redresării: „Mila de sine însuși, ura față de nimicnicia care-l înconjura din toate părțile și-l strivea grosolan, erau mai tari decît el . . .“ Gîndul sinuciderii îi apare ca o supremă salvare. Nimic nu-l mai reţine în viaţă, nici chiar cărţile lui Wallace, pe care le contemplă nepăsător în timp ce-și caută fiolele cu morfină. „O mutră spilcuită și încîntată de sine, zugrăvită în culori, îl privea de jos, de pe podea. Alături era alta, la fel, apoi încă una și încă una: romanele lui Wallace se răsturnaseră de pe poliță, și autorul, înfloritor, îi zîmbea de pe copertele cărților lui [. . .]. Kleebe încercă să facă un pas. Picioarele i se supuneau cu greu. Păși peste note, apoi pe mutra lui Wallace, călcîndu-i în picioare zîmbetul.“

Destinul lui Kleebe e plin de semnificații. Privind lucrurile dintr-un unghi oarecum exterior, s-ar putea spune că acesta simbolizează tragica existență a burghezului în condițiile nemiloase ale societății sale. Deși nu lipsită de fond, aprecierea este totuși incompletă. Pentru că ceea ce se desprinde nu este atît o dramă oarecare, cît, mai ales, decăderea morală a intelectualului din lumea capitalistă. Capitularea social-materială a lui Kleebe este urmarea firească a dezagregării sale etice. O dezagregare concretizată în anularea conștientă a virtuților elementare caracteristice demnității umane, fapt care nu putea să-l ducă decît la depresiune sufletească, și, în cele din urmă, la un sfîrșit lamentabil.

Inge Kretschmar încearcă o dramă similară, cu dosebirea că este prilejuită, în exclusivitate, de pustiul lumii sale interioare. Ceea ce o caracterizează este apatia, lipsa totală de interes pentru viață. Nu întreprinde nimic pozitiv pentru a împiedica procesul de măcinare determinat de tuberculoză, ci, asemenea doctorului Kleebe, vrea să evadeze în iluzie și inconștiență. I-ar place chiar să bea: „atunci ar dispărea și gîndurile negre, și orice gînd, în general“. Imaginația îi lucrează febril și ori de cîte ori aude cornul straniu al poștei de Clavadell, se vede proiectată într-o lume necunoscută unde viața nu se mani-

festă decît în aspectele ei primare: „O, cît de mult ar dori să plece, să fugă, să se îmbarce pe un vapor necunoscut, spre un port neștiut, să se osîndească singură la moarte, la o dragoste cutezătoare și nerușinată..." Din cărți savurează numai ceea ce e „nerușinat, desfrînat, îndrăzneț", și trăiește alături de eroi nenorocirile, care ele singure îi mai dau senzația vieții. Cu toate eforturile sale nebunești de a ființa într-o lume plăsmuită, suferința o aduce totuși la realitate. Dar nici în momentele de „luciditate" nu întrevede o soluție de salvare, ci, cu gîndul că este doar un pasager în lume, hotărăște că trebuie să-și trăiască „viața cît mai repede". Bineînțeles, pe o linie erotică. Nu reușește însă, deoarece Levșin, pe care îl iubește cu patimă, o ocolește. Urmarea? Se lasă prinsă în lațul lui Kleebe și, părăsind sanatoriul într-o stare gravă, nu face decît să-și grăbească sfîrșitul.

Spre deosebire de doctorul Kleebe, care este, de fapt, punctul de unde pleacă principalele fire ale acțiunii romanului, Inge Kretschmar a fost creiată ca un personaj static. În felul acesta autorul a scos puternic în evidență dezastrul sufletesc al eroinei, și, în genere, groaza puternică de moarte a celor care nu au încredere în viață. Important de observat că o asemenea stare nu este surprinsă numai prin tipice momente analitice ci și prin notația exactă a unor reacții fiziologice. Un exemplu: „... treptat-treptat, se lăsă din nou liniștea aceea pe care Inge o ascultase, calmă și atentă, cu puțin înainte. Dar în sufletul ei nu mai era nici urmă de liniște. Își apăsă cu degetele pulsul săltăreț și grăbit cu un izvoraș de munte. Nu va mai trece mult și sîngele va izbucni vijelios de sub piele — și atunci totul va fi pierdut! Inge dădu la o parte pătura și-și coborî picioarele din pat. Zdrențe roșii, sfîșiate ca niște meduze, i se învîrteau pe dinaintea ochilor, risipindu-se în gol. Printre ele, șirul alb-albastru al munților plutea cu piscurile în jos. Era o senzație dulceagă dar trecătoare, și, de îndată ce dispăru, Inge încercă să se ridice. Atunci bila cea goală din pieptul ei își schimbă amenințător poziția, încercînd parcă să-i împingă inima afară. Rămase încremenită." Existența a numeroase asemenea pasaje îi dau lectorului posibilita-

tea să-și formeze aproape vizual imaginea Ingei, și s-o păstreze mult timp în memorie.

Grupul celor ce-și consumă viața în tăcere este completat de maiorul Pașici. Concepția lui despre viață, pe care și-a fixat-o în timpul războiului „e să te pleci, să te pleci tot timpul". De aceea cînd Inge îl întreabă: „Te temi de tuberculoza dumitale?", el răspunde pe dată: „Mă tem". Nu e de mirare deci, că, fără să fie prea bolnav, el se simte pentru totdeauna legat de Davos: „Era dintre acei bolnavi, deprinși de ani de zile cu uniformitatea strictă a regimului, cărora le-a intrat în cap, odată pentru totdeauna, că dincolo de granițele Davosului nu-i așteaptă decît moartea. În fiecare primăvară, începînd din februarie, maiorul se pregătea să plece în sud — să se odihnească după atîta tratament, ba poate chiar să-și facă de cap un pic — pe Riviera sau prin apropiere, la Locarno sau la Meran. Dar toate aceste visuri tulburătoare sfîrșeau printr-o simplă mutare la alt sanatoriu..." Prin tot ceea ce face, mai bine zis, prin tot ceea ce nu întreprinde, Pașici justifică din plin această caracterizare, pe care o întîlnim încă în primele pagini ale romanului. Căci, în continuare, îl vedem certîndu-se tot timpul cu Kleebe, amenințîndu-l pe acesta cu o plecare mereu amînată, și, mai ales, discutînd despre imposibilitatea însănătoșirii. De altfel, e semnificativă apariția sa la înmormîntarea Ingei, cînd poartă sub braț cartea mult căutată a lui Thomas Mann. După cum plin de înțeles este și tabloul final al romanului. Avem în față un peisaj tonic. Se simt parcă semnele miraculoase ale primăverii, totul degajă o puternică dorință de a trăi, de a te bucura și găsi satisfacții în tot ceea ce te înconjoară. Este o obsedantă impresie a vieții. În cadrul acesta, se profilează însă „o făptură înaltă, adusă din spate". E maiorul Pașici, cu mersul „egal și nepăsător", dar care arată parcă „mai multă oboseală ca altădată" și „poate chiar mai multă tristețe". Părăsind Arkthurul, după zece ani de tratament, maiorul se îndreptă spre alt sanatoriu, deoarece singura lui rațiune de a fi e credința într-o boală veșnică.

Urmărind dezbaterea unor idei morale, căutînd să dea romanului conținutul polemic de care vorbeam, Fedin a

introdus în universul său tipologic și personaje capabile să dea o replică adecvată tripticului Kleebe-Inge-Pașici. Fără să fie învestit cu un fond ideologic prea elevat, doctorul Stumm este totuși unul dintre acestea. E notabil prin unele păreri ce țin în proporții egale, atît de etica profesională cît și de clasicul umanitarism burghez. El o sfătuiește, de exemplu, pe Inge să fie optimistă, să se gîndească „numai la lucruri pozitive". Boala nu poate fi învinsă decît prin luciditate și mobilizarea tuturor puterilor imaginabile. Firește, se referă, cu precădere, la resursele fizice. În privința rolului pe care îl joacă conștiința, are păreri destul de ambigue, și afirmă sentențios, că ceea ce vindecă e „conștiința primejdiei".

Caracterul polemic al romanului se datorește însă, în cea mai mare parte, prezenței lui Levșin. Numai el se salvează cu adevărat, și aceasta pentru că are o încredere funciară în viață. Spre deosebire de toți ceilalți locatari al Arkthurului, Levșin „trăia tot mai mult în viitor, printre oamenii care-l așteptau, visînd cum avea să-și folosească noile puteri". Pentru el, sanatoriul din Davos nu este altceva decît locul cel mai potrivit unde se poate vindeca rapid. De aceea ori de cîte ori e încercat de gînduri nebuloase, pesimiste — inerente bolnavului — găsește puteri pentru a se depăși. Și le găsește, în primul rînd, în legătură cu tovarășii de acasă, care îi scriu necontenit despre noile lor realizări. Astfel, citind ziarele unde se relatează despre barajul de pe Nipru, el se află cuprins, în mod firesc, de nostalgie, dar și de dorința nestăvilită de a-și relua cît mai repede munca.

Levșin trăiește din plin senzația vieții pentru că știe s-o descopere pretutindeni. Îl bucură chiar și vitrina frumos împodobită a unui magazin. Urmărind, din balcon, prima întîlnire, aproape copilărească, a doi adolescenți, retrăiește parcă momentul acesta și ascultă înfiorat cum i se învăluie sîngele de „căldura fericirii din suflet". O stare cu adevărat euforică încearcă în mijlocul naturii. Sînt relevabile nenumărate pagini într-o asemenea privință. Dar poate că cea mai semnificativă e secvența în care Levșin se plimbă cu doctorița Hofmann prin munții aureolați de lumina orbitoare a unui soare de iarnă.

Dacă sub aspectul legăturii organice cu viața Levșin este o imagine convingătoare, ce cîștigă adeziunea cititorului, nu același lucru se poate spune despre „sensul social al figurii" sale. Observația e formulată de cercetătoarea sovietică B. Brainina în monografia sa închinată operei lui Konstantin Fedin. Și este pe deplin îndreptățită, deoarece Fedin a avut în vedere mai ales „procesul biologic al însănătoșirii". De aici nu numai o oarecare monotonie în evoluția eroului (justificată, în parte, de mobilul analitic al romanului), ci și unele trăsături caracterologice, în fond incompatibile cu aspirațiile sale. Față de doctorița Hofmann, pe care o impresionează prin optimismul său robust, el manifestă, de pildă, o atitudine incertă și-i acceptă societatea numai atunci cînd este cuprins de un val irezistibil de bună dispoziție. Cu Inge Kretschmar se comportă de-a dreptul dur. E adevărat, o compătimește, dar nu cu prea multă sinceritate: „această milă nu-i venea niciodată singură, ci totdeauna amestecată cu sentimentul tulburător și stăruitor de plăcere că nu se petrecea cu el ce se petrecea cu ea". Orbit de bucuria fizică a triumfului său asupra boalei, ar vrea ca nici să n-o mai întîlnească pe Inge. E suficient să-i privească chipul ca să-și amintească întreaga suferință.

Levșin se găsește deci sub impulsul unor îndemnuri biologice care-l împiedică să discearnă conexiunea intimă a fenomenelor și întîmplărilor desfășurate sub ochii săi. Întrebat de Stumm, cum ar fi procedat dacă ar fi fost în situația lui Kleebe, el răspunde surprinzător: „Nu știu".

*

Acestea sînt personajele din *Sanatoriul Arkthur*. Le-am privit oarecum monografic pentru a scoate cît mai mult în lumină caracteristicile lor diferențiale. De altfel o asemenea modalitate e impusă și de factura romanului. Fedin nu-și plasează eroii într-o acțiune evidentă (este semnificativ faptul că și cadrul e foarte limitat), ci le fixează pe rînd profilurile, ca într-un album. Uneori ai impresia că autorul se substituie parcă medicului curant, și, deschizînd

camerile sanatoriului, ne prezintă în fiecare zi cîte un pacient. O prezentare amănunțită, care nu se bazează atît pe elemente faptice (trecute sau prezente), cît, mai ales, pe sondaje psihologice, aspect de primă importanță în proza sa. Utilizînd cu măiestrie introspecția, Fedin a creat o galerie tipologică variată, caracterizată (cu excepția relativă a lui Levșin) prin perenitate artistică. Prin Kleebe, Inge Kretschmar și Pasici el a relevat sfîrșitul implacabil al celor lipsiți de un crez sincer, în stare să le mobilizeze conștiința și a dat, în felul acesta, o replică semnificativă romanului *Muntele fermecat*.

CUPRINS